

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО
І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО**

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

КЛОПЕНКО МАКСИМ ІГОРОВИЧ

УДК: 791.221/.228(438)"1950/2025"(043.5)

**ДИСЕРТАЦІЯ
ПРОБЛЕМА ГЕРОЯ
У ФІЛЬМАХ «МОРАЛЬНОГО ЗАНЕПОКОЄННЯ»
ПОЛЬСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА: ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНИЙ ВИМІР**

Спеціальність 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»

Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело


_____ **Клопенко М. І.**

Наукові керівники: Братерська-Дронь Марина Тарасівна,
доктор філософських наук, кандидат мистецтвознавства, професор;
Погребняк Галина Петрівна, доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Клопенко М. І. Проблема героя у фільмах «морального занепокоєння» польського кінематографа: екзистенціальний вимір. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеню доктора філософії за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка Карого, Міністерство культури України. Київ, 2026.

Актуальність дослідження. Проблема героя в мистецтві, зокрема в кінематографі, була й залишається центральною, такою що фокусує у собі головні конфлікти, соціальний й філософський зміст своєї доби. Сьогодні екзистенціальний герой продовжує зберігати своє виняткове значення у світовому кіномистецтві, а проблематика кінематографічної рецепції екзистенціалізму стала предметом численних філософських і мистецтвознавчих досліджень. Одна з причин постійного наукового інтересу до проблеми героя в екзистенціальному вимірі – тенденція зображувати на екрані суперечливі життєві ситуації, коли людина, що переживає кризу суспільно-політичних, ідеологічних та моральних цінностей, опиняється перед дилемою вибору та відповідальності. Яскравим прикладом, дотичним до екзистенційної філософії, було польське кіно «морального занепокоєння», що сформувалось у 1970-х роках ХХ ст. Польські режисери звернулися до соціально-політичних проблем, збагативши їх філософською проблематикою, яка сигналізувала про наростання протиріч моральнісних принципів людини. Незважаючи на те, що кіно «морального занепокоєння» добре відоме в культурному середовищі, у кінознавстві зберігається певна невизначеність щодо його інтерпретацій. Можна стверджувати, що окремі аспекти цього напряму потребують подальшого осмислення, зокрема в контексті його місця не лише в історії польського кінематографа, а і філософсько-естетичного

значення у європейському і світовому кіномистецтві. Важливим завданням лишається виявлення інтертекстуальності, яка пов'язує польського героя з минулим і сучасним європейським кінематографом, зокрема українським. Сьогодні недостатньо досліджень, які б розкривали обраний напрям кіно саме з точки зору аналізу проблеми його героя. В українському кінознавстві дослідження цієї теми фактично відсутні і це визначає актуальність дисертаційної роботи.

Мета дослідження полягає у концептуальному аналізі проблеми героя польського кінематографа «морального занепокоєння» в аспекті його екзистенціального виміру та інтертекстуальних зв'язків в культурно-історичній перспективі.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що у ньому вперше в українському кінознавстві комплексно розглянуто становлення й розвиток польського кінематографа «морального занепокоєння»; вперше обґрунтовано проблему героя кіно «морального занепокоєння» в контексті екзистенціальних модусів; запропоновано авторську концепцію трьох етапів розвитку героя кіно «морального занепокоєння» відповідно до екзистенціальних засад; запропоновано визначення кінематографа «моральної турботи» як філософського й кінознавчого поняття для позначення екзистенціальної специфіки означеного кіно; виявлено спільні риси репрезентації екзистенціального героя «морального занепокоєння» у східноєвропейських кінематографіях від минулого до сучасності; з'ясовано спільні екзистенціальні мотиви в кіно «морального занепокоєння» та українських фільмах «міської прози»; виявлено екзистенціальні прояви «моральної чутливості» героя в сучасному українському кіно.

Результати дослідження. Дисертація є цілісним міждисциплінарним дослідженням проблеми героя кіно «морального занепокоєння» в екзистенціальному вимірі. У першому розділі здійснено комплексний аналіз теоретико-методологічних засад дослідження кінематографа «морального занепокоєння». Висвітлено історико-культурні аспекти становлення ключових

ідей екзистенціалізму, зазначені їх особливості (зокрема їх морально-етична складова), обґрунтовано, як ідеї екзистенціалізму збагатили і переорієнтували мистецтво кінематографа. Були проаналізовані важливі для подальшого аналізу філософські концепції С. К'єркегора, К. Ясперса, М. Гайдеггера, Г. Марселя, Ж.-П. Сартра, А. Камю та інших філософів. З урахуванням специфіки філософії екзистенціалізму у першому розділі простежені основні віхи розвитку польського кінематографа від воєнної тематики 1950-х років до поглиблених екзистенціальних і морально-етичних рефлексій поствоєнного кіно 1970-х років. З'ясовані особливості еволюції образу героя цього часу.

Розкрито проблему визначення концепту кінематографа «морального занепокоєння». З урахуванням теоретичних положень кінознавців та істориків кіно систематизовано особливості польських фільмів «морального занепокоєння». Окреслено сукупність соціально-політичних факторів, які визначили тематичні та естетичні риси цього кіно, акцентовано на проблемі особистого морального вибору, що постає його центральною темою.

У другому розділі увага зосереджується на дослідженні проблеми героя кіно «морального занепокоєння» в контексті екзистенціальних модусів, зокрема викладається авторська концепція трьох етапів розвитку героя цього кіно. З'ясовано, що саме явище дискомунікації є для героя первинним імпульсом на його екзистенційному шляху. Проблема дискомунікації була розглянута на прикладі фільмів «Структура кристала» (1969), «Персонал» (1975), «Захисні кольори» (1976), «Шрам» (1976), «Кімната з видом на море» (1977), «Без анестезії» (1978), «Диригент» (1979), «Шанс» (1979), «Контракт» (1980). Водночас з'ясовано, як проблема самотності зображена у фільмах «За стіною» (1971), «Квартальний звіт» (1974), «Нічний метелик» (1980), «Самотня жінка» (1981).

Охарактеризовано специфіку буття героя через осмислення філософських понять «смерті», «тривоги» та «турботи», зокрема принципове для дослідження етико-філософське поняття «турботи» було розглянуте на прикладах фільмів «Ілюмінація» (1973), «Спокій» (1976), «Кіноаматор»

(1979), «Випадок» (1981), «Без кінця» (1985). Наголошено на значенні мотиву «освянення», який можна трактувати як момент духовного прозріння героя.

Обґрунтовано філософське трактування проблеми совісті героя у фільмах «морального занепокоєння», яку було проаналізовано на прикладі фільмів «Розпорядник балу» (1977), «Затримана відпустка» (1978), «Без любові» (1980), «Константа» (1980), «Дитячі питання» (1981). Підсумовано, що поняття совісті постає своєрідним етичним камертоном, що поєднує різні за тематикою й сюжетом фільми кінематографа «морального занепокоєння» в єдине цілісне культурне явище.

Розкрито філософські та соціально-політичні аспекти проблеми бунту героя й суспільної солідарності на польському екрані 1970-1980-х років на прикладі фільмів «Людина з мармуру» (1976), «Індекс» (1977), «Провінційні актори» (1978), «Клінч» (1979), «Кунг-фу» (1979), «Людина із заліза» (1981). Встановлено, що у підсумку польський кінематограф 1970-х років відіграв суттєву роль у формуванні суспільної свідомості, а фільми «морального занепокоєння» стали виразом прагнення до політичних, соціальних і особистісних свобод.

Третій розділ присвячений вивченню особливостей екранного втілення «морального неспокою» у східноєвропейському кінематографі другої половини XX століття та в сучасну добу. Звернення до чеської, словацької, угорської та румунської кінематографії дозволило доповнити аналіз польського кіно «морального занепокоєння» та виявити певні регіональні закономірності. Обрані кінематографії продемонстрували спільні філософсько-етичні домінанти, зокрема зосередженість на темах моральнісного вибору героя, відтворення загального «суспільного неспокою».

Особлива увага приділена виявленню спільних екзистенціальних мотивів польського кіно «морального занепокоєння» та фільмів української «міської прози». Проведений кінознавчий аналіз дав змогу окреслити низку їх концептуальних перетинів. Обґрунтовується, як криза героїв у цих фільмах набуває виразного морально-етичного звучання.

Насамкінець в третьому розділі окреслено ознаки прояву «моральної чутливості» героя у сучасному українському кіномистецтві. Війна стала невід'ємним контекстом так званого «нового українського кіно», в якому актуалізуються питання моральної відповідальності, совісті, справедливості, непростих взаємин між індивідом і суспільством тощо. На прикладі творчості сучасних українських режисерів з'ясовано, як новітній український кінематограф демонструє схильність до осмислення феномена «моральної чутливості» героя, що виявляється через долю вразливої, незахищеної людини, змушеної переживати глибокі світоглядні зрушення, болісний процес переоцінки цінностей, зокрема в умовах воєнної реальності.

Матеріали і висновки дисертації можуть бути використані в подальших кінознавчих дослідженнях відповідної тематики, для висвітлення творчості режисерів в контексті філософії екзистенціалізму, для подальших досліджень кіно у взаємозв'язку з проблемами морально-етичного вибору, а також у навчальних курсах з історії, теорії і драматургії кіно, для профільних навчальних закладів, а також для підготовки спеціальних курсів для кінознавців, філософів, мистецтвознавців, істориків.

Ключові слова: аудіовізуальне мистецтво та виробництво, кінематограф, польське кіно, фільми «морального занепокоєння», Східна Європа, український кінематограф, «міська проза», режисер, образ героя, соціокультурний контекст, філософія екзистенціалізму, постмодернізм, інтертекстуальність, трансформації, сучасна культура.

ABSTRACT

Klopenko M. I. The Problem of the Hero in Polish Cinema of Moral Anxiety: The Existential Dimension. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy (PhD) in specialty 021 «Audiovisual Art and Production» (field of knowledge 02 «Culture and Arts»). –

Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Ministry of Culture of Ukraine. Kyiv, 2026.

Relevance of the research. The problem of the hero in art, particularly in cinema, has been and remains a central one, concentrating within itself the key problems and conflicts, as well as the social and philosophical meanings of its era. Today the existential hero continues to retain exceptional significance in world cinema, and the issue of the cinematic reception of existentialism has become the subject of numerous philosophical and art-historical studies. One of the reasons for the sustained scholarly interest in the problem of the hero in the existential dimension is the tendency to depict on screen complex and contradictory life situations in which a person experiencing a crisis of socio-political, ideological, and moral values finds themselves confronted with a dilemma of choice and responsibility. A vivid example closely related to existential philosophy was the Polish cinema of «moral anxiety», which emerged in the 1970s. Polish directors turned to socio-political issues, enriching them with philosophical themes that signaled the growing contradictions within the moral principles of the individual.

Despite the fact that the cinema of «moral anxiety» is well known in the cultural sphere, a certain ambiguity regarding its interpretations persists in film studies. It can be argued that specific aspects of this movement require further conceptual elaboration, particularly in terms of its place not only in the history of Polish cinema, but also in terms of its philosophical and aesthetic significance in European and world cinema. An important task remains the identification of intertextual connections linking the Polish cinematic hero with both past and contemporary European cinema, including Ukrainian cinema. At present, there is an insufficient number of studies that examine this cinematic movement specifically from the perspective of analyzing the problem of its hero. In Ukrainian film studies, research on this topic is virtually absent, which determines the relevance of this dissertation.

The purpose of the study is to conduct a conceptual analysis of the problem of the hero in Polish cinema of «moral anxiety», focusing on its existential dimension and intertextual connections within a cultural-historical perspective.

The scientific novelty of the study lies in the fact that, for the first time in Ukrainian film studies, the formation and development of the Polish cinema of «moral anxiety» has been comprehensively examined; the problem of the hero in the cinema of «moral anxiety» has been substantiated for the first time in the context of the existential modes; the author proposes an original concept of three stages in the development of the hero in Polish cinema of «moral anxiety» in accordance with existential principles; a definition of the cinema of «moral care» is proposed as a philosophical and film-studies concept to designate the existential specificity of this cinematic phenomenon; common features in the representation of the existential protagonist of «moral anxiety» across Eastern European cinemas from the past to the present have been identified; common existential motifs in the cinema of «moral anxiety» and Ukrainian films of «urban prose» have been clarified; and existential manifestations of the hero's «moral sensitivity» in contemporary Ukrainian cinema have been revealed.

Research results. The dissertation is a comprehensive interdisciplinary study of the problem of the hero in the cinema of «moral anxiety» in its existential dimension. The first chapter provides a comprehensive analysis of the theoretical and methodological foundations for the study of the cinema of «moral anxiety». It highlights the historical and cultural aspects of the formation of the key ideas of existentialism, outlines their distinctive features (in particular their moral and ethical component), and substantiates how the ideas of existentialism enriched and reoriented the art of cinema. Philosophical concepts essential for further analysis by S. Kierkegaard, K. Jaspers, M. Heidegger, G. Marcel, J.-P. Sartre, A. Camus, and other philosophers were analyzed. Taking into account the specificity of existentialist philosophy, the first chapter traces the main milestones in the development of Polish cinema from the war-themed films of the 1950s to the

deepened existential and moral-ethical reflections of postwar cinema in the 1970s. The features of the evolution of the hero's image during this period are clarified.

The problem of defining the concept of the cinema of «moral anxiety» is also examined. Based on the theoretical positions of film scholars and historians, the characteristic features of Polish films of «moral anxiety» are systematized. A set of socio-political factors that determined the thematic and aesthetic characteristics of this cinema is outlined, with particular emphasis on the problem of personal moral choice as its central theme.

The second chapter focuses on the study of the problem of the hero in the cinema of «moral anxiety» in the context of the modes of existentialism, including the author's concept of three stages in the development of the hero in this cinema. It is established that the phenomenon of discommunication serves as the primary impulse for the hero on his existential path. The problem of discommunication is examined through the films *Structure of a Crystal* (1969), *Personnel* (1975), *Camouflage* (1976), *Scar* (1976), *Room with a Sea View* (1977), *Without Anesthesia* (1978), *The Conductor* (1979), *Chance* (1979), and *The Contract* (1980). At the same time, the problem of loneliness is analyzed in the films *Behind the Wall* (1971), *Quarterly Report* (1974), *Night Butterfly* (1980), and *A Lonely Woman* (1981).

The specific features of the hero's existence are characterized through the interpretation of the philosophical concepts of «death», «anxiety» and «care». In particular, the ethical-philosophical concept of «care», which is fundamental to this research, is examined through the films *Illumination* (1973), *The Calm* (1976), *Camera Buff* (1979), *Blind Chance* (1981), and *No End* (1985). Special emphasis is placed on the significance of the motif of «illumination», which can be interpreted as a moment of the hero's spiritual insight.

A philosophical interpretation of the problem of the hero's conscience in the films of «moral anxiety» is substantiated and analyzed through the films *Top Dog* (1977), *Delayed Leave* (1978), *Without Love* (1980), *The Constant Factor* (1980) and *Children's Questions* (1981). It is concluded that the concept of

conscience functions as a kind of ethical tuning fork that unites films of the cinema of «moral anxiety» diverse in theme and narrative, into a single, coherent cultural phenomenon.

The philosophical as well as socio-political aspects of the problem of the hero's rebellion and social solidarity on the Polish screen of the 1970s–1980s are examined through the films *Man of Marble* (1976), *Index* (1977), *Provincial Actors* (1978), *Clinch* (1979), *Kung-fu* (1979), and *Man of Iron* (1981). It is established that Polish cinema of the 1970s ultimately played a significant role in shaping public consciousness, while the films of «moral anxiety» became an expression of the aspiration for political, social, and personal freedoms.

The third chapter is devoted to examining the features of the screen representation of «moral anxiety» in Eastern European cinema of the second half of the twentieth century and in the contemporary period. An analysis of Czechoslovak, Hungarian, and Romanian cinemas makes it possible to expand the study of Polish cinema of «moral anxiety» and to identify certain regional patterns. These national cinemas demonstrate common philosophical and ethical dominants, particularly a focus on the themes of the hero's moral choice and the depiction of a broader sense of «social anxiety».

Special attention is paid to identifying common existential motifs in Polish cinema of «moral anxiety» and in Ukrainian films of «urban prose». The conducted film-studies analysis makes it possible to outline a number of conceptual intersections between them. It is demonstrated how the crisis experienced by the heroes in these films acquires a distinct moral and ethical dimension.

Finally, the third chapter outlines the features of the manifestation of the hero's «moral sensitivity» in contemporary Ukrainian cinema. The war has become an integral context of the so-called «New Ukrainian Cinema», within which issues of moral responsibility, conscience, justice, and the complex relationship between the individual and society are brought to the forefront. Drawing on the works of contemporary Ukrainian directors, the study demonstrates how the newest Ukrainian cinema reveals a tendency to interpret the phenomenon of a particular «moral

sensitivity», manifested through the fate of a vulnerable and unprotected individual forced to undergo profound shifts in worldview and a painful process of reassessing values, particularly under the conditions of wartime reality.

The materials and conclusions of the dissertation may be used in further film studies research on related topics; for the study of directors' creative work in the context of existentialist philosophy; for further research on cinema in relation to the problems of moral and ethical choice; and in academic courses on the history, theory, and dramaturgy of cinema in specialized educational institutions, as well as in the preparation of special courses for film scholars, philosophers, art historians, and historians.

Keywords: audiovisual art and production, cinema, Polish cinema, films of «moral anxiety», Eastern Europe, Ukrainian cinema, «urban prose», director, image of the hero, socio-cultural context, philosophy of existentialism, postmodernism, intertextuality, transformations, modern culture.

Список публікацій здобувача

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Клопенко М. Проблема визначення кінематографа «морального занепокоєння»: історичний дискурс. *Науковий вісник КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2023. Вип. 33. С. 95-102. URL: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.33.2023.291481>
2. Клопенко М. Екзистенціальні мотиви у фільмах режисерів Польської школи кіно. Частина 1. *Науковий вісник КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2024. Вип. 34. С. 151-159. URL: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305208>
3. Клопенко М. Екзистенціальні мотиви у фільмах режисерів Польської школи кіно. Частина 2. *Науковий вісник КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого*.

2024. Вип. 35. С. 211-219. URL: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318101>

4. Клопенко М. Образ героя в кінематографі «морального занепокоєння»: проблема типології. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2024. Вип. 51. С. 46-56. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318352>

5. Клопенко М. Екзистенціальний вимір фільмів української «міської прози» та польського кіно «морального занепокоєння»: діалог культур. *Культура України*. 2025. Вип. № 88. С. 55-72. URL: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.088.06>

6. Клопенко М. Новаторство і соціальна критика у «чорній серії» польського документального кіно 1950-х років. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2025. Вип. 52. С. 44-53. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334038>

7. Клопенко М. Драма митця крізь призму моральних викликів: особливості екранної рефлексії. *Науковий вісник КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2025. Вип. 36. С. 148-157. URL: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332816>

8. Клопенко М. Відлуння суспільних хвилювань у польському документальному кіно 1970-х років. *Науковий вісник КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2025. Вип. 37. С. 220-229. URL: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.37.2025.345175>

9. Клопенко М. І., Братерська-Дронь М. Т. «Мистецтво поза політикою» як етична ілюзія: кінематографічна рефлексія І. Сабо. *Культура України*. 2025. Вип. № 91. С. 98-110. URL: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.091.11>

Здобувачем проаналізовано творчість І. Сабо, виявлені особливості концепту «морального занепокоєння» у фільмі «Мефісто», підбито підсумки.

10. Клопенко М. І., Братерська-Дронь М. Т. Трансформація польської документалістики 1960-х років: творчий метод Казімежа Карабаша. *Вісник*

КНУКіМ. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2025. Том 8, № 1. С. 290-307. URL: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.8.2.2025.347821>

Здобувачем проаналізовано фільми К. Карабаша, виділені особливості його документальних спостережень, підбито підсумки.

Публікації в зарубіжних наукових періодичних виданнях:

11. Клопенко М. Початкова школа дводумства: система освіти як об'єкт критики на кіноекрані. *SWorldJournal* (Болгарія). 2023. Issue 32. Part 4. P. 105–114. URL: <https://www.sworldjournal.com/index.php/swj/article/view/swj32-04-013> DOI: <https://doi.org/10.30888/2663-5712.2025-32-04-013>

Опубліковані праці апробаційного характеру за матеріалами конференцій:

12. Клопенко М. Кінематограф «морального занепокоєння» як фіксація сьогодення в контексті війни і національної саморефлексії. *Національне мистецтво в сучасних глобальних медіях. Світ. Культура. Війна* : Зб. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції 29.06.2023. Київ: ІК НАМ України, 2023. С.117-120.

13. Клопенко М. Проблематика війни як особлива частина екранної історії: кілька міркувань про Польську школу кіно. *Міжнародна наукова конференція "Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення"* : матеріали. (Київ. 20-21 вересня 2023). С.80-82.

14. Клопенко М. Оптика «морального занепокоєння» як спосіб екранного дослідження сучасного світу. *V Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»* : матеріали. (Київ. 15-16 листопада 2023). С.66-68.

15. Клопенко М. До проблеми актуальності кінематографа «морального занепокоєння». *Матеріали загальноуніверситетської наукової викладацько-*

аспірантської конференції «Тенденції розвитку Української анімації: історія та сучасність». Вид-во УДУ імені Михайла Драгоманова. Київ. 2023. С. 36-38.

16. Клопенко М. Екзистенціальний літопис: осмислення історії на екрані. *Культура і мистецтво в умовах російсько-української війни: художні стратегії, дискурсивні практики, вектори осмислення*: збірн. матер. Міжнародної наук.-практ. конф., м. Київ, 29-30.05.2024; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2024. С.71-74.

17. Клопенко М. «Моральна тривога» у часопросторі міста: актуальність українсько-польських кінопаралелей. *VI Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»*: матеріали. (Київ. 13-14 листопада 2024). С.94-96.

18. Клопенко М. Міркування про відповідальність митця: етичний параметр людської екзистенції і кінематограф «морального занепокоєння». *Митець. Мистецтво. Споживач. Зміна диспозиції*: Зб. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції 26.06.2024. Київ: ІК НАМ України, 2024. С.123-127.

19. Клопенко М. Хронікер буремних часів: екзистенціальне забарвлення ранніх фільмів Анджея Вайди. *Матеріали загальноуніверситетської наукової викладацько-аспірантської конференції присвяченої 100-річчю від дня народження Сергія Параджанова*. Вид-во УДУ імені Михайла Драгоманова. Київ. 2024. С. 32-35.

20. Клопенко М. Суспільний неспокій в неігрових роботах Кшиштофа Кесльовського. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва*: збірник матеріалів IX Міжнародної науково-практичної конференції. 24 жовтня 2024 р. Київ: Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ. 2024. С.192-194.

21. Клопенко М. Кінематограф у добу непевності постглобалізму. *Метастратегії екрану/мистецтв в умовах постглобалізму та постколоніалізму*: Зб. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами Міжнародної

науково-практичної конференції 31.10.2024р. Київ: ІК НАМ України, 2024. Київ. 2024. С. 103-107.

22. Клопенко М. Еволюція пошуків у документальному кіно: творчий метод Марцеля Лозінського. *II Щорічна міжнародна науково-практична конференція «Продюсування фільмів у 21 столітті: основні виклики»*: матеріали. Київ. 2024. С.31-39.

23. Клопенко М. Тематика смерті у поствоєнному кіно. Досвід Польської школи і фільмів «морального занепокоєння». *Світ наукових досліджень. Випуск 33: матеріали Міжнародної мультидисциплінарної наукової інтернет-конференції* (м. Тернопіль, Україна, м. Ополе, Польща, 19-20 вересня 2024 р.). С. 141-143.

24. Клопенко М. Екзистенційне осмислення простору війни у сучасному українському кіно. *«М'яка сила» українського мистецтва в координатах сучасного світу* : Зб. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції, 24.06.2025 р. Київ: ІК НАМ України, 2025. С. 121-125.

25. Клопенко М. «Чутливий функціонер» – непересічна постать фільмів Кшиштофа Кесльовського. *Матеріали загальноуніверситетської наукової викладацько-аспірантської конференції «Творчість Кіри Муратової в сучасному соціокультурному просторі»*. Вид-во УДУ імені Михайла Драгоманова. Київ. 2025. С. 34-37.

Зміст

ВСТУП.....	18
Розділ 1. Теоретико-методологічні засади дослідження кіно «морального занепокоєння».....	25
1.1. Особливості ключових положень філософії екзистенціалізму.....	25
1.2. Герой в екзистенціальній традиції польського кіно 1950-1960-х років.....	45
1.3. Проблема визначення концепту кіно «морального занепокоєння».....	62
Висновки до розділу 1.....	83
Розділ 2. Екзистенціальні модуси в кінематографі «морального занепокоєння».....	85
2.1. Феномен комунікативного відчуження й самотності героя.....	85
2.2. Філософські категорії «смерті», «тривоги», «турботи» крізь призму кризи суспільства.....	103
2.3. «Совість» як етична домінанта кіно «морального занепокоєння».....	119
2.4. Екзистенційний бунт героя під знаком солідарності: екран vs реальність.....	132
Висновки до розділу 2.....	145
Розділ 3. Герой кіно «морального занепокоєння» в культурно-історичній перспективі.....	147
3.1. «Моральний неспокій» в кінематографі Східної Європи другої половини ХХ століття та в сучасну добу.....	147
3.2. Спільні екзистенціальні мотиви в кінематографі «морального занепокоєння» та фільмах української «міської прози».....	172
3.3. Прояви «моральної чутливості» героя сучасного українського кіно: особливості й перспективи буття.....	192
Висновки до розділу 3.....	205
ВИСНОВКИ.....	206

Список використаних джерел.....	213
Додатки.....	236

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Проблема героя в мистецтві, зокрема в кінематографі, була й залишається центральною, такою що фокусує у собі головні конфлікти, соціальний й філософський зміст своєї доби. Сьогодні екзистенціальний герой продовжує зберігати своє виняткове значення у світовому кіномистецтві, а проблематика кінематографічної рецепції екзистенціалізму стала предметом численних філософських і мистецтвознавчих досліджень. Одна з причин постійного наукового інтересу до проблеми героя в екзистенціальному вимірі – тенденція зображувати на екрані суперечливі життєві ситуації, коли людина, що переживає кризу суспільно-політичних, ідеологічних та моральних цінностей, опиняється перед дилемою вибору та відповідальності. Яскравим прикладом, дотичним до екзистенційної філософії, було польське кіно «морального занепокоєння», що сформувалось у 1970-х роках ХХ ст. Польські режисери звернулися до соціально-політичних проблем, збагативши їх філософською проблематикою, яка сигналізувала про наростання протиріч моральнісних принципів людини.

Незважаючи на те, що кіно «морального занепокоєння» добре відоме в культурному середовищі, у кінознавстві зберігається певна невизначеність щодо його інтерпретацій. Можна стверджувати, що окремі аспекти цього напряму потребують подальшого осмислення, зокрема в контексті його місця не лише в історії польського кінематографа, а і філософсько-естетичного значення у європейському і світовому кіномистецтві. Попри значну кількість праць, присвячених вивченню окремих ідейно-тематичних, мистецько-культурологічних та художньо-естетичних аспектів кіно «морального занепокоєння», глибокого дослідження потребує проблема його героя, що своїм життєвим шляхом засвідчував факт девальвації людських цінностей.

Особливу увагу в роботі приділено способам художньої репрезентації базових екзистенціальних проблем – людської дискомунікації, самотності, тривоги, турботи, совісті, суспільної солідарності тощо. Важливою також

залишається проблема виявлення інтертекстуальності, яка пов'язує польського героя не лише з минулими кінематографічними роботами інших країн, а й з сучасним європейським кіно, зокрема українським. Кінематограф «морального занепокоєння» слушно розглядати як актуальне позачасове явище, що загалом особливо яскраво характеризує кінематограф Східної Європи. З огляду на сучасні інтеграційні процеси в європейській спільноті, дослідження польського кіно набуває особливої значущості для України, сприяючи осмисленню спільних мистецьких тенденцій європейського соціокультурного простору.

Сьогодні недостатньо досліджень, які б розкривали обраний напрям кіно з точки зору аналізу проблеми героя «морального занепокоєння», що, безперечно, відображав не лише складність і багатогранність духовного світу людини, а й відкривав важливі аспекти її існування у взаємодії з владою та суспільством. В українському кінознавстві дослідження цієї теми фактично відсутні і це визначає актуальність дисертаційної роботи.

Зв'язок роботи з науковими програмами, науковими напрямами університету та кафедри, на якій виконувалася дисертація. Дисертаційна робота виконана на кафедрі кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Мета роботи – визначити особливості героя польського кінематографа «морального занепокоєння» в аспекті його екзистенціального виміру, а також простежити його інтертекстуальні зв'язки в культурно-історичній перспективі.

Виходячи з мети, об'єкта та предмета сформульовано такі **завдання дослідження**:

- 1) висвітлити особливості ключових положень екзистенційної філософії в контексті аналізу кіно «морального занепокоєння»;
- 2) охарактеризувати героя в екзистенціальній традиції польського кіно 1950-1960-х років;

- 3) окреслити проблему визначення концепту кіно «морального занепокоєння»;
- 4) розкрити природу комунікативного відчуження й самотності героя фільмів «морального занепокоєння»;
- 5) охарактеризувати буття героя крізь призму філософських понять «смерті», «тривоги», «турботи»;
- 6) виділити ключові аспекти проблеми совісті героя як етичної домінанти фільмів «морального занепокоєння»;
- 7) визначити філософські та соціально-політичні аспекти проблеми бунту і суспільної солідарності на польському екрані 1970-1980-х років;
- 8) з'ясувати особливості екранного втілення «морального неспокою» у східноєвропейському кінематографі другої половини XX століття та в сучасну добу;
- 9) виявити спільні екзистенціальні мотиви польського кіно «морального занепокоєння» та фільмів української «міської прози»;
- 10) окреслити ознаки прояву «моральної чутливості» героя у сучасному українському кіномистецтві.

Об'єкт дослідження – європейський кінематограф другої половини XX – першої чверті XXI століття.

Предмет дослідження – проблема героя у кінематографі «морального занепокоєння» в ракурсі виявів екзистенціальної проблематики.

Хронологічні межі дослідження – 1950-ті рр. – 2025 р.

Дослідження спиралося на міждисциплінарний підхід, який поєднував інструментарій кількох гуманітарних наук – кінознавства, філософії, мистецтвознавства, культурології. Для вирішення поставлених завдань використані такі **методи дослідження**: *кінознавчий аналіз* для виявлення філософських підтекстів та художньо-естетичних особливостей обраних фільмів, аналізу героїв та драматургічних конфліктів кінострічок; *історичний метод* для аналізу причин та обставин розвитку кінематографа «морального занепокоєння», а також для з'ясування впливу суспільно-політичних реалій на

діяльність режисерів зазначеного періоду; *системний метод* для цілісного розуміння кінематографа «морального занепокоєння» як органічного синтезу філософських, морально-етичних та соціо-політичних ідей; *структурно-функціональний метод* для аналізу кінематографічних рішень режисерів та їх функціонального призначення; *типологічний метод* для узагальнення художніх принципів у роботах представників кіно «морального занепокоєння», виявлення типів героя, виокремлення груп основних філософських проблем та конфліктів; *компаративний метод* для встановлення спільних рис та специфічних відмінностей героїв фільмів «морального занепокоєння», спільних та відмінних рис різних національних кінематографій тощо; *біографічний метод* для аналізу творчого доробку режисерів та виявлення впливу їхніх індивідуально-світоглядних позицій на художні принципи й кінематографічну практику; *метод джерелознавчого синтезу* для опрацювання і узагальнення джерельної бази дослідження.

Теоретичну базу дослідження становить широке коло наукових праць, які доцільно розділити на кілька основних груп:

– з *філософії* (М. Гайдеггер, А. Й. Дахній, А. Камю, С. К'єркегор, Г. Марсель, Р. Мей, Х. Ортега-і-Гассет, Б. Паскаль, К. Ю. Райда, Ж.-П. Сартр, В. Г. Табачковський, В. Татаркевич, П. Тілліх, Е. Фромм, К. Ясперс та ін.);

– з *етики* (З. Бауман, М. Бубер, А. Є. Залужна, І. Кант, Е. Левінас, В. А. Малахов, І. І. Маслікова та ін.);

– з *кінознавства*:

– з історії та теорії кіно, з художньо-естетичних, філософських та морально-етичних проблем в кінематографі (З. І. Алфьорова, О. В. Безручко, М. Т. Братерська-Дронь, Л. Госейко, Ж. Дельоз, Т. В. Журавльова, І. Б. Зубавіна, З. Кракауер, Д. Кук, Л. Т. Левчук, О. С. Мусієнко, Г. П. Погребняк, В. Л. Скуратівський, С. В. Тримбач та ін.);

– з історії польського кіно, а також проблем кіно «морального занепокоєння» (В. В. Авксентьєва, М. Гальтоф, Д. Даберт, Б. Журек, М. Корнатовська, Т. Любельський, Е. Мазерська, Р. Мельчарек, Т. Мічка,

Т. Соболевський, Р. Біркхольц, Л. І. Брюховецька, О. В. Брюховецька, М. Янкун-Допартова та ін.).

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що у дисертації *вперше*:

- комплексно розкрито проблему героя кінематографа «морального занепокоєння» у єдності з екзистенціальними модусами;
- запропоновано концепцію трьох етапів розвитку героя кіно «морального занепокоєння» відповідно до екзистенціальних засад;
- з'ясовано спільні екзистенціальні мотиви в кіно «морального занепокоєння» та українських фільмах «міської прози»;
- виявлено екзистенціальні прояви «моральної чутливості» в сучасному українському кіно;

вперше в українському кінознавстві:

- комплексно розглянуто становлення й розвиток польського кінематографа «морального занепокоєння»;
- встановлено та обґрунтовано особливості героя кіно «морального занепокоєння» в контексті екзистенціалізму;
- запропоновано визначення кіно «моральної турботи» як кінознавчого поняття для позначення екзистенціальної специфіки досліджуваного кіно;
- виявлено спільні риси репрезентації екзистенціального героя «морального занепокоєння» у східноєвропейських кінематографіях від минулого до сучасності;

істотно доповнено та систематизовано:

- підходи до розгляду екзистенціалізму як підґрунтя світоглядної моделі кінематографа «морального занепокоєння»;
 - типології героїв кінематографа «морального занепокоєння»;
 - відомості про творчість режисерів кіно «морального занепокоєння»;
- набули подальшого розвитку*:
- запропоновані кінознавцями підходи до аналізу кінематографа «морального занепокоєння»;

- наукові уявлення щодо проявів феномену «морального занепокоєння» у сучасному кіно;
- дослідження особливостей європейського кінематографа у взаємозв'язку з проблемами морального вибору.

Теоретичне значення дослідження. Матеріали і висновки дисертації можуть бути використані в подальших кінознавчих дослідженнях відповідної тематики, для висвітлення творчості режисерів в контексті філософії екзистенціалізму, для подальших досліджень кіно у зв'язку з проблемами морального вибору.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дослідження можуть бути використані у навчальних курсах з кінознавства, для профільних навчальних закладів, а також для підготовки спеціальних курсів для кінознавців, філософів, мистецтвознавців, істориків.

Апробація результатів дослідження. Дисертаційна робота обговорювалася на засіданнях кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Апробація матеріалів здійснювалася на міжнародних наукових конференціях: Міжнародній науково-практичній конференції «Національне мистецтво в сучасних глобальних медіях. Світ. Культура. Війна» (Київ, 2023); Міжнародній науковій конференції "Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення" (Київ, 2023); V Міжнародній науковій конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, 2023); Міжнародній науковій конференції «Культура і мистецтво в умовах російсько-української війни: художні стратегії, дискурсивні практики, вектори осмислення» (Київ, 2024); VI Міжнародній науковій конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, 2024); Міжнародній науково-практичній конференції «Митець. Мистецтво. Споживач. Зміна диспозиції» (Київ, 2024); IX Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва» (Київ, 2024); Міжнародній

науково-практичній конференції «Метастратегії екрану/мистецтв в умовах постглобалізму та постколоніалізму» (Київ, 2024); II Щорічній міжнародній науково-практичній конференції «Продюсування фільмів у 21 столітті: основні виклики» (Київ, 2024); Міжнародній науково-практичній конференції ««М'яка сила» українського мистецтва в координатах сучасного світу» (Київ, 2025), а також загальноуніверситетських конференціях КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого: науковій викладацько-аспірантській конференції «Тенденції розвитку Української анімації: історія та сучасність» (Київ, 2023); науковій викладацько-аспірантській конференції, присвяченій 100-річчю від дня народження Сергія Параджанова (Київ, 2024); науковій викладацько-аспірантській конференції «Творчість Кіри Муратової в сучасному соціокультурному просторі» (Київ, 2025).

Публікації статей. Положення дисертаційної роботи викладені у 25 публікаціях: у 8 одноосібних статтях та 2 статтях у співавторстві у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України за спеціальністю «аудіовізуальне мистецтво та виробництво», 1 статті у зарубіжному науковому періодичному виданні, 14 публікаціях в збірниках матеріалів наукових конференцій.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, десяти підрозділів, висновків, списку використаних джерел та фільмографії. Загальний обсяг дисертації 242 сторінки, з них 195 сторінок основного тексту. Список джерел налічує 268 найменувань.

Розділ 1. Теоретико-методологічні засади дослідження кіно «морального занепокоєння»

1.1. Особливості ключових положень філософії екзистенціалізму

Вибір оптики екзистенціалізму в рамках дослідження кінематографа «морального занепокоєння» є доволі передбачуваним і логічним. Так, один з його провідних режисерів К. Зануссі зізнавався у своїй прихильності до цієї філософії: «Набагато ближчим мені був екзистенціалізм, зокрема в його християнському варіанті» [42, с. 255]. Перш, ніж переходити до загального огляду важливих для нашого дослідження положень екзистенціалізму (зокрема, його морально-етичної складової), необхідно зробити термінологічні уточнення. Існує розмежування між поняттями «екзистенційний» (похідним від «екзистенція») та «екзистенціальний» (пов'язаним з терміном «екзистенціал»). В українських джерелах спостерігається варіативність використання обох понять, що призводить до термінологічної невизначеності. Поняття «екзистенціалізм» (фр. *l'existentialisme*) переважно застосовується для позначення французького варіанту філософії існування (зокрема концепцій А. Камю, Ж.-П. Сартра, С. де Бовуар, Г. Марселя та інших). Тож різниця між поняттями «екзистенційна філософія» (нім. *die Existenzphilosophie*) та «екзистенціалізм» зумовлена насамперед мовно-культурною специфікою: перше сформувалося в німецькомовному інтелектуальному середовищі (мають на увазі перш за все К. Ясперса і М. Гайдеггера), друге – у франкомовному. У сучасному українському дискурсі обидва терміни вживаються здебільшого як синонімічні, що зумовлює доцільність компромісного підходу: «екзистенційна філософія», «філософія існування» та «екзистенціалізм» часто трактуються як взаємозамінні. На цьому слушно зауважує український історик філософії і дослідник екзистенціалізму А. Дахній, вказуючи на те, що терміни «екзистенційна філософія» та «екзистенціалізм» в сучасній літературі досі використовують «на рівних правах» [34, с. 41]. Однак слід зазначити, що термін «екзистенціалізм» має ширший семантичний обсяг, оскільки може

позначати явища не лише у філософії, а й у літературі та культурі загалом, в той час як «екзистенційна філософія» має вужчий, строго філософський зміст.

Розглядаючи екзистенційну філософію як важливу складову духовної традиції західної культури, доцільно коротко окреслити той культурно-історичний контекст, у межах якого вона формувалася та утверджувалася. Її характерна риса полягала у відображенні кризи оптимістичного світогляду, втрати віри в незворотний прогрес. Через це її часто й називають «філософією кризи» адже вона набула свого розвитку саме у контексті глибоких соціальних зламів і духовних потрясінь, які пережив світ у XX столітті. Зародження екзистенційної філософії було насамперед закономірною відповіддю на настрої західного суспільства, викликані Першою світовою війною та усвідомленням обмеженості людського «раціо». Кінознавиця О. Мусієнко з цього приводу зазначає: «Як раціоналістичне світосприймання з катастрофічною швидкістю руйнується під тиском ірраціональних сил, писали і З Фрейд, і К.-Г. Юнг, і О. Шпенглер. Виникли трагічні сумніви щодо сили людського розуму» [90, с. 160].

Багатоаспектність екзистенціалізму та численність філософських підходів ускладнюють вичерпне визначення цього явища, адже майже у кожній країні він набуває специфічного забарвлення. У довідковій літературі часто наголошується, що через розмаїття і концептуальну неоднорідність екзистенційної філософії, її можна трактувати в досить широкому, узагальненому значенні. Показово й те, що більшість мислителів (за винятком, можливо, лише Ж.-П. Сартра), дистанціювалися від будь-якого намагання зарахувати їх до цієї інтелектуальної течії. Тож значному поширенню екзистенціалізму сприяла, по-перше, певна методологічна і світоглядна невизначеність цієї філософії, яка забезпечувала можливість співіснування її релігійної (К. Ясперс, Г. Марсель та ін.) і атеїстичної (Ж.-П. Сартр, А. Камю, М. Гайдеггер) парадигм, які виділив Ж.-П. Сартр [77, с. 125]. По-друге, вагомим чинником стала зацікавленість з боку європейської інтелігенції, яка

вбачала у цій філософській течії не лише високу естетичну цінність, а й тенденцію до інтеграції мистецтва у філософський дискурс.

Фундаментом роздумів екзистенціалістів є саме життя, як зазначив український історик філософії К. Райда, життя унікальної людської істоти та її «особиста доля, почуття, вагання, сумніви й надії» [104, с. 4]. Як відомо, центральним поняттям цієї філософії є «екзистенція» (від пізньолат. «*existentia*» – існування), під якою розуміється неповторне людське буття, яке неможливо пізнати раціонально, себто «людське існування у його фундаментальній, глибинній онтологічній специфічності» [125, с. 111]. Екзистенція передуює сутності, її свобода не обмежується зовнішніми детермінантами, адже її коріння – у внутрішньому світі людини, у її духовній природі. Людина не є чимось визначеним – вона стає тим, чим сама себе зробить, а життєві обставини змушують її самостійно й відповідально здійснювати вибір в постійній невизначеності. Філософ В. Табачковський наголошує: «Людське існування здійснюється в якісних, ціннісно насичених, індивідуально особистісних, просторово-часових параметрах» [117, с. 47].

Як писав у своїй «Історії філософії» польський філософ В. Татаркевич, в екзистенціалізмі можна виділити щонайменше чотири ключові мотиви [119, с. 423]: гуманістичний мотив – утвердження людського існування як головного предмета філософського осмислення, витoki якого простежуються вже у філософії Сократа; мотив інфінітизму – ідея постійної конфронтації обмеженої, скінченної людської істоти з досвідом трансцендентної нескінченності, що є характерним для філософії Платона та А. Августина; трагічний мотив – усвідомлення буття, насиченого турботою, страхом та постійною присутністю смерті, чітко виражене у філософських міркуваннях Б. Паскаля; песимістичний мотив – відчуття порожнечі, безсенсовості, що зумовлює фундаментальну самотність людини перед обличчям «ніщо». Цей мотив був опосередковано присутній у філософії С. К'єркегора, але повністю розкривається лише в екзистенціалізмі XX століття.

Слід звернути увагу на те, що ідеї, близькі до екзистенціальних, дійсно почали формуватися ще в ранні періоди у фрагментарній і нечітко вираженій формі. Повноцінне ж формування цієї філософської парадигми стало можливим в Новий час з його стрімким розвитком науки і техніки. В цьому контексті особливо значущим є філософський доробок Б. Паскаля (1623–1662). Український філософ В. Малахов, відповідаючи на питання, чим для нас актуальна спадщина французького мислителя, говорить про його «характер апеляції до людського рацію, до мислення не як до засобів панування й експансії, а як до моральних орієнтирів, незамінних дороговказів людяності» [95, с. 9]. У Новий час, в епоху усвідомлення безмежності всесвіту, проблема людини набула особливого драматизму, породжуючи відчуття людської мізерності. Паскаль наголошував на обмеженості людського розуму, а людське існування характеризував як внутрішньо суперечливе й навіть нестерпне. Він закладає основу одного з ключових мотивів екзистенційної філософії – концепцію «закиненості» людини у світ та загубленості людського існування, яку знаходимо в його «Думках» (1670) [95, с. 30-31]. Згодом ідея «закиненості» міцно увійде в екзистенціальну традицію і полягатиме в тому, що людина змушена зважати на ті обставини, в яких вона опиняється без своєї волі, мусить формувати себе як унікальний проєкт – звідси й виникає внутрішній конфлікт між, з одного боку, свободою і здатністю проєктувати майбутнє, а з іншого – обмеженнями реальності. Водночас, враховуючи цю обставину, Паскаль пропонує свою славнозвісну метафору людини як «тростини, що мислить» [95, с. 80]. Вона поєднує дві протилежні ідеї: усвідомлення величі людської істоти, яка завдяки розуму перевершує всесвіт, та усвідомлення її крихкості, мізерності. Ця рефлексія набуває стоїчного характеру, що споріднюватиме Б. Паскаля з А. Камю.

Паскаль закликав людину «мислити гідно», бо це є запорука людської моральної досконалості: «Отже, вся наша гідність полягає в мисленні. <...> Намагаймося ж добре мислити: ото перший принцип моралі» [95, с. 80]. Дослідження внутрішніх конфліктів людської душі, напруженість моральних

пошуків, визнання пріоритету індивідуального сумління, а також осмислення трагізму й самотності людини перед безмежністю – усі ці аспекти резонують з екзистенційною філософією, яка подарувала нове життя філософській спадщині Паскаля, актуалізувавши його пронизливий діагноз сучасної людини: «Je suis seul» (Я є самотнім) [34, с. 107].

Якщо у XVII столітті подібні ідеї висловлював Б. Паскаль, то в XIX на перший план вийшла постать данського філософа С. К'єркегора (1813–1855), який традиційно вважається одним з головних ідейних попередників екзистенційної філософії. Праці філософа, зокрема «Страх і трепет» (1843), «Або-або» (1843), «Поняття страху» (1844), «Філософські крихти» (1844), «Хвороба до смерті» (1849) та інші стали основою для осмислення людського страху (перед «ніщо» і смертю), страждання, відчаю, провини, парадоксу, непереборного трагізму та невизначеності людського існування, суспільства як чинника, що стирає індивідуальність та ін. [35, с. 25]. Врешті, можемо говорити про «довічне протистояння індивіда і ворожого йому Всесвіту, з такою глибиною і щемністю відтворене в книгах К'єркегора» [89, с. 114].

Саме К'єркегор надав поняттю «екзистенція» суто людського виміру, адже розглядав її як духовне існування, а людину як унікальну особистість з неповторною життєвою історією, носія провини, який змушений звертатися до власного внутрішнього «я». Філософ вбачав в екзистенції реалізацію людського буття через вибір, що дає можливість людині утвердити власну унікальність на шляху до духовного піднесення. Він говорить про драму «нешасної свідомості» [53, с. 8], про людину як істоту «полишену саму на себе у безмежному світі», для якої «єдиний невідступний побратим – Нерозуміння» [52, с. 133]. Філософ також відмічав зв'язок існування з самотністю, використовуючи поняття «одиночного індивіда»: «Самотній індивід, один у всьому світі, один перед Богом» [53, с. 14].

Ключовою для нашого дослідження є концепція трьох життєвих стадій К'єркегора («естетична» – «етична» – «релігійна»). Головна різниця між естетичним і етичним буттям для філософа полягала в тому, що друге

досягається через внутрішнє зусилля, через обов'язок. Якщо естетичне визначається пасивністю й гедонізмом, то етичне – активною аскезою. Етик прагне зберегти життєву радість і красу в межах вищого морального порядку [34, с. 146]. (Ці міркування можна буде послідовно простежити у фільмах «морального занепокоєння», де образ моральної особистості подібно до к'єркегорівського трактування постає носієм соціальної зрілості, яка будується на виконанні обов'язку та дотриманні моральних принципів).

К'єркегор називав себе релігійним письменником, тож очевидно, що найвищою стадією екзистенції для нього була саме релігійна, яка постає як шлях особистісного сходження до Бога. Чим ближче людина до Бога, тим гостріше вона усвідомлює власну слабкість, що супроводжується «страхом і трепетом». Ключовий елемент релігійної екзистенції – випробування стражданням. У К'єркегора це ілюструється біблійськими постатями Авраама й Іова. Саме через страждання, дароване згори, індивід досягає справжнього самопізнання та реалізує власну неповторну сутність [36, с. 257].

Системного та цілісного оформлення екзистенційна філософія набула у 1920–1930-х роках в Німеччині після завершення Першої світової війни, зокрема у працях німецьких філософів К. Ясперса (1883–1969) та М. Гайдеггера (1889–1976). У західній науці екзистенціалізм загалом став предметом дослідження з класичної роботи К. Ясперса «Духовна ситуація часу» (1932), де основоположником філософії екзистенціалізму автор визнає С. К'єркегора. У цій праці Ясперс детально розробив поняття «екзистенційної філософії» [189] (він, як і К'єркегор, трактував екзистенцію як глибинно-особистісний вимір буття), а у своїй праці «Психологія світоглядів» (1919) філософ приділив особливу увагу поняттю «межових» ситуацій – моментів, коли людина усвідомлює межі свого існування і фактично стикається зі смертю, моральною чи фізичною загибеллю [133] («межові ситуації» стануть наскрізним мотивом і в кінематографі «морального занепокоєння»). Зіткнення з цими межами сприяє переосмисленню людиною власного буття – що означає «просвітлення екзистенції» [34, с. 90]. Усвідомлення неминучості власної

смертності кардинально трансформує життя людини, надаючи йому сенсу, який прихований у буденних станах. Відтак, переживаючи «межові» ситуації, особистість виходить за межі повсякденності, набуваючи справжньої свободи.

На думку Ясперса, раціональний прогрес людства не приведе до його морального вдосконалення чи щастя. Головну проблему філософ вбачав у відмові від Бога, що, на його переконання, стало джерелом майбутніх катастроф. Ця відмова створила духовну кризу і «порожнечу буття», яку людство намагається заповнити через механізацію життя та надмірне піднесення власного «я». Загалом мислителя цікавили морально-етичні проблеми, як у роботі «Питання про провину» (1946), де він міркував про провину моральну, яка стосується моральної відповідальності кожної людини за її власні вчинки. У центрі концепції Ясперса – етичний вимір людського буття, де головну роль відіграє комунікація [79, с. 166-167]. Втрата глибинної, особистісної форми спілкування породжує те, що філософ окреслював як зло – моральне, соціальне чи інтелектуальне. Це зло виявляється у «глухоті» до іншої екзистенції, нездатності до відкритого діалогу (це ми побачимо і у кінематографі «морального занепокоєння»). Тут напрошується згадка роботи польського соціолога З. Баумана «Моральна сліпота» – назву якої він задумав, як алюзію на метафору сліпоти, використану у романі португальського письменника Ж. Сарамаго. Як слушно писав З. Бауман: «Зло не прив'язане до війни чи тоталітарної ідеології. Сьогодні воно частіше проявляється у байдужості до чужих страждань, у відмові розуміти інших, у нечутливості й хованні очей замість мовчазного етичного погляду» [4, с. 15].

Продовжуючи розвідку екзистенційної філософії, звісно ж потрібно сказати про одного з її найбільш впливових розробників – М. Гайдеггера (1889-1976). У центрі досліджень філософа, як відомо, була проблема буття. Гайдеггер пов'язує буття з поняттям екзистенції, де важливим елементом постає смерть, адже філософ описує життя людини як «життя-що-прямує-до-смерті» [51, с. 910]. Усвідомлення смертності породжує страх, але прийняття відповідальності за своє існування дає змогу подолати його.

У своїй фундаментальній книзі «Буття і Час» (1927) Гайдеггер ввів поняття «Dasein» («тут-буття», «присутність») і розглянув його в контексті часу, що триває [177]. Сутність «Dasein» полягає в екзистенції як можливості, яка передбачає постійну здатність вибору та самоусвідомлення. Центральним же настроєм «Dasein» Гайдеггер вважав турботу (що стане в нашому дослідженні однією з головних філософських проблем кіно «морального занепокоєння»). Саме він розробив найповнішу концепцію турботи, розуміючи її як внутрішню й осмислену причетність людини до світу, основу цілісного людського існування [132, с. 651]. «Турбота» є основним екзистенціалом (термін, який Гайдеггер вводить замість традиційного поняття «категорія»), що поєднує всі модуси людського буття, роль яких полягає в тому, що вони відкривають людині її незавершеність і недосконалість, стимулюючи прагнення вийти за власні межі до автентичного буття. Людина постійно проєктує себе у майбутнє, водночас вона закинута у минуле і залучена у сьогодення, вона занурена у повсякденність, взаємодіючи як з оточуючими речами, так і з іншими людьми. Таким чином, турбота означає, що людина є те, що вона робить, і як вона ставиться до свого існування, приймаючи відповідальність за нього. В. Татаркевич у своїй «Історії філософії» в розділі про екзистенціалізм з цього приводу писав, що ми «...мусимо постійно щось робити, чимось займатися, про щось турбуватися. Життя цим заповнене і через те є безперестанне турбування...» [119, с. 426].

Гайдеггер також звертав увагу на те, як людське існування адаптується до повсякденного середовища, коли суб'єкт поступово розчиняється в рутині, втрачаючи відчуття власного буття. У нього така ситуація знеособлення людини виражена у понятті «das Man» («хтось»), яке позначає втрату автентичності і перетворення індивідуума на частину натовпу. Введене поняття «das Man» має, за словами Гайдеггера, характеризувати повсякденний спосіб існування, позбавлений особистої ініціативи та відповідальності, коли людина діє «як усі» [18, с. 79]. Це буденне буття – стан, де пригнічується неповторно-особистісне начало людини, а у психологічному вимірі дає

своєрідне задоволення від уникання свободи: індивід перекладає відповідальність на колектив і перестає бути суб'єктом власного життя (це яскраво проявиться у житті героїв кіно «морального занепокоєння»).

Влучний вислів Гайдеггера характеризує буденність як «заспокоєність у невластному бутті» [132, с. 69]. Лише радикальна зміна ситуації здатна «виштовхнути» людину з цього кола буденного досвіду. Такий екзистенційний злам створює умови для пробудження, в межах якого суб'єкт уперше зустрічається з істинною глибиною власного існування. Принципову роль у цьому процесі відіграє людська совість (що так само стане однією з головних домінант кіно «морального занепокоєння»). В екзистенційній філософії совість розглядається насамперед як внутрішній заклик до справжнього буття. Гайдеггер у «Бутті і часі» вводив поняття «поклику совісті» і розглядав його у контексті процесу самопізнання індивіда, як точку відліку для внутрішнього пробудження [78, с. 87]. Звідси постає двоїстість людського життя: воно може бути «автентичним» (справжнім, істинним) – тобто пов'язаним з особистісною унікальністю та відповідальним вибором (передбачає прийняття своєї смертності та свободи, що викликає екзистенційний страх, стурбованість) – або «неавтентичним» (несправжнім, неістинним), що зводиться до буденного існування. У цьому другому вимірі людина розчиняється в масі, підкоряючись безособовій владі «іншого».

Надалі, в період Другої світової війни, ідеї екзистенціалізму набули розвитку завдяки французьким мислителям, зокрема Ж.-П. Сартру (1905–1980) та А. Камю (1913–1960). Зокрема Сартр розвивав їх у своїх філософських працях, таких як «Буття і ніщо» (1943), а також у численних художніх творах – романі «Нудота» (1938), збірці оповідань «Стіна» (1939) та інших. Основні принципи власної філософської доктрини Сартр виклав у праці «Буття і ніщо». У четвертій частині книги філософ зосереджується на визначальних для екзистенціалізму темах: вибору, свободи та відповідальності [109]. Він описує людину як істоту, що перебуває у постійному виборі. При цьому Сартр підкреслює: неможливість зробити вибір

також є вибором – рішенням «не вибирати». Життя людини визначається цим невідворотним процесом індивідуального самовизначення [165, с. 109]. Панівне для людини відчуття тривоги, яке постійно супроводжує її, пов'язане з цією необхідністю вибору. Додамо, що настрій тривоги дійсно є фундаментальною ознакою кінематографа «морального занепокоєння».

Іншим центральним положенням Сартра є радикальне твердження про неминучу свободу людини. Звідси випливає й інша теза: «...людина, приречена бути вільною, несе на своїх плечах тягар усього світу; вона відповідальна за світ і за себе саму як спосіб буття» [109, с. 751]. Таке розуміння свободи перетворює людське життя на нескінченний незавершений проєкт самотворення, що часто має характер прагнення до Абсолюту, недосяжного в реальному бутті, через що людина опиняється в ситуації «марного прагнення». Людина – істота «занедбана» і змушена самотійно нести повну відповідальність за своє існування. Нехтуючи вибором епохи, вона вибирає своє місце та роль у ній. Водночас Сартр говорить про самообман, за допомогою якого людина намагається уникнути тривоги, викликані усвідомленням правди про власну абсолютну відповідальність [165, с. 110]. В есе «Екзистенціалізм – це гуманізм» (1946) мислитель зазначав, що цей філософський напрям не позбавляє людину суб'єктності [110], а, навпаки, визначає людину через її активність, через вчинок. Гуманізм екзистенціалізму означає, що він визнає людину вищою цінністю, єдиним законодавцем свого життя [105]. Воно є полем відкритої творчості і в цьому полягає оптимістичний потенціал екзистенціалізму.

Ще одне принципово важливе поняття Сартра – це «нудота», філософське обґрунтування якої він подає у своєму однойменному романі 1938 року [111]. Певною мірою вона набуває й морального виміру, адже сприймається як відповідальність за власну свободу, як невід'ємна частина зіткнення свідомої істоти з байдужим до неї світом і з власним буттям. Відмітимо, що подібних поглядів притримувалась французька екзистенціалістка, супутниця Сартра С. де Бовуар (1908–1986), яка

досліджувала морально-етичну проблематику з позицій екзистенціалізму, зокрема, в «Етиці двозначності» (1947), яка, поряд із сартрівським «Буттям і ніщо», стала одним із канонічних текстів французького екзистенціалізму.

Колега, а згодом послідовний опонент Сартра А. Камю (1913–1960) був одним із найяскравіших представників французької філософсько-літературної традиції ХХ ст., якому теж вдалося органічно поєднати художню творчість і філософське мислення. Приреченість людини, її самотність і проблема смерті, відчуження і ворожість світу – ключові аспекти, які Камю розкрив у своїх філософських й мистецьких працях, серед яких зокрема романи «Сторонній» (1942), «Чума» (1947), «Падіння» (1956), п'єси «Непорозуміння» (1944), «Стан облоги» (1948) та інші видатні твори. Його філософська концепція вирізняється радикальним ірраціоналізмом: справжнє пізнання для Камю є недосяжним, оскільки реальність позбавлена логіки.

У 1930–1940-х роках Камю активно формує концепцію почуття «абсурду». Воно за Камю може виявлятися по-різному – від байдужого споглядання життя, як у героя його роману «Сторонній» Мерсо, до самогубства. Філософське есе «Міф про Сізіфа» (1942), підзаголовок якого – «етюд про абсурд» чітко окреслює головну тему Камю. У ньому він наголошує: «Існує лише одна по-справжньому поважна філософська проблема – проблема самогубства. Вирішити, варте чи не варте життя того, щоб бути прожитим, – отже, відповісти на головне питання філософії» [54, с. 72]. Оскільки людське існування позбавлене глибинного сенсу, абсурд у Камю – єдина точка опори для діяльності та існування [106]. Так, він стверджує, що абсурд – «це розум, який усвідомлює свої межі» [51, с. 767].

Міфічний образ коринфського царя Сізіфа став для філософа універсальною метафорою людського життя. Давньогрецький герой, змушений безкінечно котити важкий камінь на гору, який на шляху до вершини неодмінно падає вниз, уособлює людину, приречену на нескінченну й безрезультатну працю. Усвідомлюючи марність своїх зусиль, Сізіф усе ж не відмовляється від дії, що символізує його постійну боротьбу за

самоствердження у світі без сенсу. Камю пише: «Самої боротьби, щоби зійти на шпиль, досить, аби сповнити вщерть людське серце. Треба уявляти Сізіфа щасливим» [54, с. 152].

Абсурд виникає виключно в «людському всесвіті» на тлі усвідомлення екзистенційної покинутості та минулості буття. На переконання Камю, єдиною відповіддю на абсурд є «бунт», концепція якого формує основу другого етапу творчості мислителя. Цей період відкривається есеєм «Бунтівна людина» (1951), де автор аналізує розвиток «бунтівної свідомості» в Європі. В «Бунтівній людині» Камю проголосив право бунтувати проти абсурдності світу і підкреслив, що навіть у ситуаціях неминучої поразки «метафізичний бунт» як вихід з абсурдного існування стає сенсом та метою людини.

Тож Камю зосереджує увагу на абсурдній людині, а в контексті мистецтва – на образі абсурдного героя. Згідно з автором, це індивід, який усвідомив своє справжнє «я» і власне життя, позбавившись ілюзій щодо себе, а отже, і від будь-яких надій. Від індивідуалізму філософ поступово рухався у бік колективістської моралі. «Трагічний гуманізм» [102, с. 275], який пронизує його філософію, або інакше «трагічний стоїцизм», у період Другої світової війни та руху Опору сприймався французькою інтелігенцією як морально вагомий імператив, що надихав їх на активність. Саме в здатності кинути виклик абсурдові, попри усвідомлення неможливості його остаточного подолання філософ вбачає моральну гідність і велич особистості. Висунута екзистенціалістами, і насамперед Камю, концепція абсурдності буття відобразилась на творчих пошуках багатьох митців, а до ідей філософа неодноразово звертались кінематографісти.

Говорячи про французьких екзистенціалістів, подекуди несправедливо оминають увагою іншого видатного філософа, представника релігійного екзистенціалізму – Г. Марселя (1889–1973). Центральним об'єктом його філософського осмислення є екзистенція окремої особистості, яку він інтерпретує у двох вимірах: як «проблему» та як «таїну» [51, с. 815]. У першому випадку життя сприймається як низка викликів і труднощів, що

потребують рішень; у другому – як глибинний досвід буття, де приховано фундаментальні екзистенційні сенси, такі як надія, вірність, любов чи смерть. Звідси й постає у Марселя в його праці «Homo viator» образ людини як мандрівника – «homo viator» (з лат. «людина, що подорожує»), який долає шлях у пошуках власного духовного дому [81]. Насправді й екзистенція героїв кіно «морального занепокоєння» передбачатиме своєрідну подорож моральними випробуваннями, пов'язану із самопізнанням героїв у такому собі «розколотому світі», як в назві однойменної п'єси Марселя.

Марсель, чії думки дійсно могли справити значний вплив на представників кіно «морального занепокоєння», підкреслював, що сучасна цивілізація штовхає людину до погоні за матеріальним і забуття внутрішнього сенсу існування. Єдиний вихід із екзистенційної кризи філософ вбачав у відновленні людської гідності, поверненні до цінності особистості, відмові від сприйняття життя як механічного виконання соціальних ролей. У праці «Бути і мати» (1933) Марсель наголошував на тому, що особистість може досягти автентичного існування, реалізуючи свою базову свободу, проте для цього вона має подолати сприйняття світу як простору володіння [82]. Такий спосіб буття ґрунтується на суб'єкт-об'єктних стосунках, егоцентризмі та прагненні «мати». На його погляд, «мати» – це занурення у матеріальність, відмова від універсальних ідей та духовних істин. Натомість «бути» означає – подолати зовнішню залежність, знайти внутрішню свободу та відновити духовний зв'язок із Богом. Запропоноване Г. Марселем протиставлення двох модусів буття «бути» і «мати», «таїни» і «проблеми», «справжньої» і «несправжньої» віри багато в чому визначило напрям розвитку екзистенціально-гуманістичної філософії XX століття (згадаймо хоча б книгу Е. Фромма «Мати чи бути?», в якій піднімаються ті ж самі проблеми).

Упродовж 1960-х років екзистенціалізм здобуває підтримку вже й серед філософських кіл Італії (наприклад, «позитивний екзистенціалізм» Н. Аббаньяно) та Іспанії (М. де Унамуно та Х. Ортега-і-Гассет), поступово трансформуючись у провідну філософсько-етичну парадигму, яка набула

особливої популярності серед європейської інтелектуальної спільноти [77, с. 125]. Не випадковою тут є згадка одного із провідних інтелектуалів свого часу, іспанського мислителя Х. Ортеги-і-Гассета (1883–1955). У його міркуваннях нас насамперед цікавлять не лише тези про трагедійність життя, а й аналіз взаємин індивіда й суспільства через призму особистісної відповідальності, відтворений у його відомій праці «Бунт мас» (1929), тема кризи і духовної деградації, а також зв'язок «аморальності» з «масою» [59, с. 34]. До того ж Ортега-і-Гассет, фактично, посилаючись на Гайдеггера та його обґрунтування життя як «турботи», уточнює, що життя у своїй сутності завжди є неспокій [236].

Екзистенційна філософія набула розвитку в напрацюваннях німецького філософа – О. Ф. Больнова (1903–1991), зокрема його праці «Екзистенційна філософія» (1943). Згадаємо і П. Й. Тілліха (1886–1965) – німецько-американського протестантського теолога, відомого книгою «Мужність бути» (1952), в якій постає тема екзистенційної турботи про сенс людського буття [256]; і представника іудаїзму М. Бубера (1878–1965), одного із засновників «філософії діалогу», автора праці «Я і Ти» (1923). Бубер, як відомо, вважав, що справжня свобода розкривається лише в діалозі з «Ти», оскільки він передбачає взаємність, відкритість та повагу, водночас зв'язок типу «Я – Воно» є прагматичним і буденним [15]. Саме таким прагматичним ставленням до інших вирізнятимуться деякі герої кіно «морального занепокоєння».

Зважаючи на етичний аспект екзистенціалізму, доречно згадати впливового французького філософа Е. Левінаса (1906-1995), який вступив у своєрідну дискусію з екзистенціалістами. У центрі його вчення було відношення «Я» – «Інший», яке визначає структуру морального досвіду. Важливою для нас є теза Левінаса про «асиметрію» етичного ставлення до Іншого, де «Я» не очікує від нього взаємності [206]. «Я» і «Ти» принципово різні, так само як кардинально різняться між собою людські досвіди. Усвідомлення цієї відмінності зумовлює особливе значення відповідальності у філософії Левінаса, яку він розглядав як ключову умову розуміння будь-якої

сфери людського буття. У його трактуванні особиста відповідальність є невіддільною від свободи та справедливості, оскільки саме через відповідальне ставлення до Іншого відкривається можливість етичного співіснування [120].

Вплив екзистенційної філософії позначився навіть на психотерапії. В цій площині слід виділити американського психолога, психотерапевта Р. Мея (1909–1994) та ідеї, викладені в його роботі «Значення тривоги» (1950) [221], а також німецького соціолога і психолога Е. Фромма, (1900-1980), автора таких славнозвісних робіт як «Втеча від свободи» (1941) [127], «Мати чи бути» (1976) [128] та інших. Одним з предметів міркувань Е. Фромма було положення людини в соціальному середовищі – той «екзистенційний конфлікт», що виникає через вимушене самовизначення людини у світі.

Тож як ми з'ясували, екзистенціалізм загалом має яскраво виражений морально-етичний характер. І тут варто зробити важливе термінологічне уточнення між використовуваними у дослідженні поняттями «моралі» і «моральності». Якщо «мораль» (лат. *moralis* – моральний, від *mores* – звичаї) – це «духовно-культурний механізм регуляції поведінки особистості та суспільства за допомогою уявлень про належне» [132, с. 397], то «моральність» – це «буттєвий корелят моралі, що визначає спосіб, рівень і межі впливу її норм на реальне людське життя» [132, с. 399].

Говорячи про мораль, неможливо не рахуватися з етичною концепцією І. Канта (1724 – 1804), який фактично першим обґрунтував загальнолюдський характер моралі і вважав вищим принципом етики «категоричний імператив» (всезагальний обов'язковий моральний закон, згідно з яким людина ніколи не повинна використовувати інших людей лише як засіб для досягнення мети). Саме мораль відповідає у Канта на філософське питання «що я повинен робити?». Воно у свою чергу актуалізує важливу для нашого дослідження проблему моральнісного вибору як вольового рішення індивіда, у якому він визначає, які цінності для нього є пріоритетними, а також морального обов'язку, який Кант розглядав у своїй «Метафізиці моральності» [192].

Моральний вибір свідчить про обов'язок людини визначати власну сутність, спонукає до «морального вчинку» [83, с. 75]. Саме таке самовизначення і розуміється як найглибший екзистенційний вимір морального вибору. Розглянутий К'єркегором, а далі – Сартром та іншими мислителями-екзистенціалістами, «вибір себе» поєднує усвідомлення неповторності особистості з прийняттям відповідальності «Я» за власне буття у світі, за весь спектр стосунків і вчинків, які розглядаються як прояви морального рішення.

Серед філософів, які приділяли увагу проблемам етики, звісно варто згадати Г. В. Ф. Гегеля (1770–1831). У його філософській системі мораль та моральність розглядаються як етапи розвитку об'єктивного духу, причому моральність постає наступною, більш зрілою фазою, наповненою конкретним соціальним і життєвим змістом [80, с. 18]. Розмежування між мораллю та моральністю, яке заклад Гегель і яке надалі стало традиційним в етичній теорії, можна передати стисло так: мораль – це насамперед форма свідомості, тобто система принципів, правил і норм поведінки людини, що дозволяє їй гідно жити [84, с. 33]. Моральність же тлумачиться як практичне втілення цих норм у реальних вчинках та взаєминах між людьми. Таким чином, моральність проявляється в конкретному людському досвіді. Доречними тут є міркування В. Малахова, який писав: «Цілком можливий стан, коли саме моральність виявляється більш високою, або ж принаймні людянішою, ніж офіційно проголошувана мораль. Як не парадоксально, але гарним прикладом цього може бути епоха соціалістичного застою: адже принципи, які тоді висувалися часто-густо виявлялися не стільки високими, скільки однобічними й вузькими, розрахованими на формування фанатика, що не знає вагань» [80, с. 19].

Критики екзистенціалізму неодноразово зазначали, що цей напрям заперечує традиційні моральні принципи. Багато хто вважає, що екзистенціалізм пропонує людині створювати мораль і норми поведінки на власний розсуд. Такий суб'єктивізм та релятивізм, наявний зокрема в радикальній позиції Сартра. Його концепція, втім, не охопила базових етичних проблем, оскільки виходила з принципів радикального індивідуалізму та

крайньої суб'єктивності. Тим не менш дослідники спадщини А. Камю та Ж.-П. Сартра зауважують, що, незважаючи на оптимістичні погляди на моральну відповідальність, французькі філософи нібито не залишають людині нічого, окрім сваволі [41, с. 114]. Насправді ж екзистенціалізм навпаки фокусується на моральному вимірі людського буття в сенсі етичної значущості вчинків: моральність має відповідати глибинному розумінню людиною себе та своєї ролі у світі. До того ж Камю підкреслював, що усвідомлення абсурдності життя не заперечує загальнолюдських цінностей. До них він зараховував: свободу, співчуття, любов [51, с. 768]. Поняття совісті (у Гайдеггера), солідарності (у Камю), справедливості та інших цінностей і моральнісних принципів отримали своє обґрунтування в екзистенціалізмі. Зокрема, релігійний екзистенціаліст Марсель вищими цінностями називав віру, надію, любов і самопожертву – фундаментальні орієнтири екзистенційної етики, й підкреслював, що особистість формується через відповідальність за Іншого [40, с. 83].

Природу ж песимістичного настрою екзистенціалізму, як уже було сказано, необхідно шукати в історії. Інтелектуальне середовище Західної Європи пережило кризу оптимізму та девальвацію ідеї прогресу внаслідок світових воєн. У результаті виник феномен «недовіри», відчуття нелогічності історії і сприйняття ілюзорності моралі. На тлі невизначеності екзистенціалісти сформуливали свою етичну максиму: індивід повинен постійно виходити за межі самого себе, у напрямку до нових можливостей буття. Головним орієнтиром має стати внутрішня віра людини та її принципи, яких екзистенціалізм пропонує людині дотримуватися у будь-яких, навіть найскладніших ситуаціях [107, с. 293]. Він спрямовує її на активні дії, навіть на боротьбу, однак без надії на перемогу, а лише заради високої мети. Така вимога до самоперевершення набуває форми героїчного завдання, і саме тому екзистенціальну етику нерідко характеризують як «етику героїзму».

Таким чином, екзистенціалізм дійсно став всеохопним явищем ХХ століття. Попри те, що він звернув увагу на вразливість і слабкість людини,

ідеї екзистенціалізму зробили його однією з духовних основ руху Опору, у якому брали участь і представники цього напрямку. Як писав В. Татаркевич: «В той час, а особливо після війни, екзистенціалізм радикально змінив свій характер: з найбільш езотеричної доктрини став власне найбільш популярною: привабив навіть тих, хто ніколи філософією не цікавився. Став так само літературним напрямом, як філософським» [119, с. 431].

У зв'язку з відповідними суспільно-історичними і філософськими тенденціями вже у 1950-х роках помітної трансформації зазнав і мистецький дискурс: творчий пошук зміщується у сферу внутрішнього світу індивіда, включно зі сферою моральності. Активне звернення до моральних аспектів «філософії існування» стає характерною рисою духовного пошуку особистості. Мистецтво починає зосереджуватися на дослідженні феноменів дискомунікації, самотності і людської відчуженості в соціально фрагментованому і ворожому для героя світі, на мікро-космосі особистості, яка перебуває в стані беззахисності, розгубленості, всеохоплюючого страху [16, с. 28].

Екзистенціальні настрої, що значною мірою визначили дух епохи, вплинули й на кінематограф. Екзистенціальна парадигма буття знаходить відображення в кінематографічному доробку більшості провідних режисерів другої половини ХХ століття. Невизначеність моральних пошуків та відчуття трагічної приреченості стали постійними викликами життя кіногероя, коли «моральність проявляється у безвихідних перипетіях вільного особистого вчинку» [9, с. 140]. Особливо яскравими виявами цієї тенденції стали британське «кіно молодих розгніваних», французька та чехословацька «нові хвилі», радянський кінематограф періоду «відлиги», «молоде» і «нове» німецьке кіно, американський кінематограф Нового Голлівуду та інші. Слід підкреслити, що саме європейські режисери чітко зафіксували поступове розчарування суспільних сподівань, продемонстрували характерну для екзистенціалізму увагу до кризовості людського буття. Зокрема спостерігаємо таке «філософування екраном» у найбільш іменитих режисерів європейського

авторського кіно (І. Бергмана, М. Антоніоні, Ф. Фелліні, Л. Вісконті, Л. Бунюеля, Р. Брессона та інших).

Водночас екзистенціально орієнтовані мотиви простежуються і в кінематографі, що передував широкому розповсюдженню екзистенційної філософії в культурному дискурсі. Зокрема, у французькому «поетичному реалізмі», де часто наявні мотиви приреченості головного героя; італійському неореалізмі, де в центрі оповіді – маленька людина, що прагне щастя і справедливості у ворожому й байдужому до неї світі, і навіть в епоху німого кіно (шведській школі «психологічного кіно», німецьких експресіонізмі і «каммершпілле», у режисерів французького кіноімпресіонізму та ін.), в якому були перші екзистенціальні замальовки.

Плідні дискусії про новий «екзистенціальний реалізм» починаються вже наприкінці 1940-х років [147, с. 51]. Кінознавиця І. Зубавіна слушно підкреслює: «Концентрація уваги кінематографа на екзистенції, феноменах внутрішнього космосу реєструвала духовні конфлікти і водночас – розрив із зовнішнім світом – усамітнення» [49, с. 185]. Зосередженість кінематографа на екзистенціальному вимірі засвідчувала прагнення фіксувати глибинні буттєві конфлікти. Показово, що у другій половині ХХ ст. таке кіно мало відчутне тяжіння до ознак концепції «образу-часу» Ж. Дельоза [158], що цілком вписується в екзистенціальне трактування буття кіногероїв, їх метафізичні блукання у власних переживаннях. За словами О. Мусієнко чільну роль тут здобувають «екзистенційні відступи», наростає загальне відчуття невизначеності [91, с. 68].

Кінематограф 1960-х років увійшов в історію як глибоко філософський та справді драматичний етап духовних викликів людства. У цей період на екранах усе частіше з'являється образ екзистенціального героя – особистості зі складною внутрішньою організацією, яка перебуває у стані внутрішньої боротьби та намагається знайти відповіді на фундаментальні питання буття (хоча справедливо буде сказати, що дійсно драматичний та й трагедійний герой за своєю природою завжди екзистенціальний – це прослідковується ще

від давньогрецьких трагедій). Кінематограф за влучним висловлюванням німецького теоретика кіно З. Кракауера є віддзеркаленням психології суспільства, його масової свідомості [201]. Тож, очевидно, що й образ екзистенціального героя на екрані нерідко вбирав у себе настрої та зміни культурного, соціального й політичного життя. Митці зображували на екрані відчуженого, невдоволеного екзистенціального героя, який прагне передовсім внутрішньої свободи [100, с. 82], який у своїх прагненнях замислюється над цінністю життя та власним призначенням, нерідко сумнівається в усталених моральних нормах. Як зазначає кінознавиця Г. Погребняк, звернення до проблем моральної свідомості є мало не класичним мотивом авторського європейського кіно [97, с. 133]. Тема ж духовного відчуження стає домінантною у багатьох кінематографіях, що промовисто свідчить про спільні особливості переживання самого духу часу, втіленого на екрані, адже як стверджував Кракауер: «...кіно віддзеркалює психологію народу безпосередніше за інші мистецтва» [74, с. 8]. Врешті, природа кіно з його міфами неодноразово ставали предметом роздумів представників екзистенціалізму. Так, його прихильник, французький філософ М. Мерло-Понті написав славнозвісне есе «Кіно і нова психологія» (1948), а Ж. П. Сартр свого часу навіть присвятив ґрунтовне есе постаті юного героя фільму «Іванове дитинство» А. Тарковського.

Проблема духовності поступово починає ототожнюватися із проблемою героя, коли «незадоволеність світом починається із незадоволення самим собою» [8, с. 302]. Як вказує кінознавиця М. Братерська-Дронь, вже у 1950-х роках герої на екрані дедалі глибше занурюються у свій внутрішній світ: «...це був час, коли ще не настало усвідомлення викривлення соціально-моральнісної ситуації в суспільстві, проте посилювалося підсвідоме відчуття «недоправди», яке проривається в екзистенційний світ героя 1960-х років» [10, с. 75–76]. Показово, що пізніше доба «шістдесятництва» остаточно надала кіногерою і кіногероїні статус особистості, яка усвідомлює свою екзистенцію, сумнівається і рефлексує над нею. У кіно періоду «відлиги» і аж до 1980-х

значна частина художніх рішень вибудовувалася на ретельному спостереженні за «природною» людиною, на правдивому психологічному змалюванні характерів, на прагненні передати дух часу та його соціальні ознаки [70, с. 231].

Таким чином, зацікавлення морально-екзистенціальною проблематикою перетворилося на загальноєвропейський, а по суті – глобальний процес, який яскраво проявив себе в 1950–1960-х, а згодом і в 1970-х роках. Екзистенціалізм став додатковою філософською основою кінематографа, де екзистенціальний герой усвідомлює свою неприкаяність, розгубленість, пронизливу самотність. Ці філософські ідеї особливо підкреслили проблему духовного відчуження людини, що стане одним з ключових аспектів кінематографа «морального занепокоєння».

1.2. Герой в екзистенціальній традиції: досвід польського кіно 1950-1960-х років

Кінематограф «морального занепокоєння» слід розглядати як результат поступового розвитку екзистенціальної проблематики в польському кіно. Активізація інтересу до неї у другій половині XX століття значною мірою була зумовлена наслідками Другої світової війни. Відтак ідеї екзистенціалізму дедалі частіше проникали у фільми, присвячені воєнній трагедії. Одним із найяскравіших виявів цієї тенденції стала Польська школа (1956–1961), визначальною рисою якої був саме досвід війни і окупації [22, с. 302].

У середині 1950-х років серед випускників Лодзької кіношколи формується покоління режисерів, на творчий світогляд яких істотно вплинув італійський неореалізм і його відображення повоєнних реалій Італії. Звернення до неореалізму було дуже знаковим, оскільки неореалісти посприяли становленню на екрані екзистенціального героя і вивели на екран «маленьку людину» з глибоким співчуттям зображаючи її страждання, втрати і мрії.

Молодим режисерам Польської школи, серед яких А. Вайда (1926–2016), А. Мунк (1921–1961), Є. Кавалерович (1922–2007), В. Є. Гас (1925–

2000), К. Куц (1929–2018), С. Ружевич (1924–2008), Т. Конвіцький (1926–2015) та інші, за зразком італійських неореалістів вдалося показати людське життя, понівечене війною. У фільмах, створених у 1950-х роках, вони, як безпосередні очевидці війни, часто зверталися до минулого, і автобіографічний компонент – одна з визначальних рис їхніх творів. Багато хто з них до того ж був залучений до руху опору: Вайда виконував обов'язки зв'язківця в Армії Крайовій, Конвіцький був учасником підпільної боротьби, а Мунк брав участь у Варшавському повстанні. Творці нового польського кіно з глибокою повагою ставилися до романтичних ідеалів та ідеї сакральної боротьби за батьківщину, що зумовлювало особистісну тональність стрічок і водночас формувало національне світовідчуття у їхніх творах [73, с. 55]. Додамо, що окрім вже названих прізвищ представниками Польської школи вважають С. Ленартовича («Зимові сутінки», 1956), Ч. Петельського («База мертвих», 1958), Є. Пассендорфера («Убивство», 1959).

Розчарування сталінською добою та намір подолати замовчувані у польському суспільстві проблеми стали рушіями формування нового покоління митців, яке пізніше отримало назву «покоління Колумбів» (за назвою роману Р. Братного «Колумби. 20-й рік»). Сам термін «Польська школа» було запропоновано у 1954 році кінокритиком А. Яцкевичем, який висловив прагнення побачити кіно, що відповідало б величній традиції польського мистецтва. Яцкевич очікував на фільми, здатні осмислювати історичні, суспільні та моральні виклики доби. Згодом термін набув поширення завдяки режисеру та професору Лодзької кіношколи А. Богдзевичу, який використав його щодо дебютної роботи А. Вайди «Покоління» [173, с. 115]. Вайда ж зазначав, що визнання «Польської школи» відбулося у Франції після міжнародних успіхів польських фільмів, зокрема після відзначення стрічки «Канал» на Каннському кінофестивалі [23, с. 100].

Для фільмів Польської школи характерний стійкий мотив жертвовності, що неминуче знаходив відображення на екрані, оскільки війна призвела до масових втрат, а героїзм і самопожертва громадян часто демонстрували їх

безсилля перед лицем окупації. Більшість стрічок не передбачали оптимістичного завершення, адже для Польщі Друга світова війна не принесла ані справжнього визволення, ані відновлення державного суверенітету. Війна та окупація залишили глибокий слід у колективній і особистій пам'яті поляків [146, с. 38]. Це і визначило загальну тональність фільмів. У цьому контексті можна говорити про боротьбу за збереження та переосмислення пам'яті, що вплинуло на процес формування національної самосвідомості через відповідні аспекти зображення людини в обставинах війни та викликаного нею трагічного вибору [267, с. 8]. Значна частина фільмів А. Вайди була присвячена осмисленню цієї складної історичної пам'яті, що дозволило створити мистецьку візуалізацію вкрай чутливого екзистенційного досвіду Польщі періоду війни.

Одним із перших, хто точно визначив момент перелому в розвитку польського кінематографа, був саме Вайда. За його оцінкою, післявоєнне польське кіно бере свій початок у 1954 році, однак, на думку режисера, нова епоха відкрилася трьома різними фільмами, створеними незалежно один від одного: «Пам'ятка з Целюлози» Є. Кавалеровича, «Години надії» Я. Рибковського та «Покоління» [23, с. 101]. Творчість визнаного лідера Польської школи Вайди не тільки значною мірою визначила розвиток польського кіно 1970-х років, а й згодом увійшла в контекст кіно «морального занепокоєння». Тож доцільно розпочати аналіз екзистенціальних орієнтирів фільмів Польської школи саме з розгляду «воєнної трилогії» А. Вайди.

У своєму дебютному фільмі «Покоління» Вайда сформулював засадничі ідеї та прагнення нового етапу розвитку польського кіномистецтва. Стрічка, заснована на повісті Б. Чешка, розповідала про молодих учасників польського руху опору, які діяли під час Другої світової війни. Головний герой Стах Мазур (Т. Ломніцький) під впливом молодої дівчини Дороти (У. Моджинська) поступово залучається до підпільної діяльності. Група розробляє операцію з надання допомоги в'язням варшавського гетто, де готується повстання. У фіналі після втрати друзів, об'єднавши нове коло

молоді, Стах вирішує продовжувати боротьбу. У багатьох аспектах «Покоління» відповідає вимогам соцреалізму [247], зокрема через зображення добродісного героя з робітничого середовища та підкреслення боротьби комуністичного опору. Водночас картина демонструвала риси неореалістичного підходу і наголошувала на високій ціні та ризиках, яких вимагала боротьба за незалежність Польщі. Згадаємо відому сцену загибелі Яся Кроне (Т. Янчар), який під час переслідування німцями, скоює самогубство, стрибнувши зі сходів. В образі Кроне Вайда втілює напруженого, трагічного героя, який вагається у своєму виборі [180, с. 238].

Режисер доповнює розповідь акцентом на юності персонажів, що підкреслює їхню початкову незрілість перед викликами реальності. У «Поколінні» Вайда зображує подвиг так само, як і перші творці воєнного кіно Польщі – як емоційне рішення, продиктоване серцем. Водночас режисер наголошує, що рух опору об'єднував людей з різним рівнем сміливості та відданості, серед яких були як щирі борці, так і ті, хто не поділяв єдиної ідеї. Через долі цих персонажів Вайда розкрив трагедію покоління, яке дорослішало у реаліях війни, і зумів передати символічне значення фільму як у контексті зображення героїзму та його ціни, так і в сенсі репрезентації нового покоління кінематографістів, які здійснювали власний моральний вибір.

Відсутність єдності волі, спричинена трагічною загрозою, відкривала можливість існування численних шляхів боротьби. Цю проблему Вайда майстерно окреслив у фільмі «Канал» (1957). Стрічка, знята за сценарієм Є. С. Ставінського – одного з провідних сценаристів Польської школи, – відтворювала трагічну історію придушення Варшавського повстання 1944 року. Герої – повстанці загону поручика Задри (В. Глінський) намагаються вирватися з ворожого оточення, однак глядач від початку знає про неминучість їхньої загибелі. Сотні повстанців опинилися у пастці серед каналізаційної мережі міста, і вайдівська інтерпретація цих приречених на смерть героїв втілює своєрідну модель романтичного фаталізму, що згодом став визначальною рисою Польської школи кіно [154, с. 483]. Це художнє бачення

природно перегукується з досвідом сценариста Ставінського – безпосереднього учасника війни та Варшавського повстання. Саме «Канал» першим репрезентував повстання як крах цілого світу, тому й почуття розчарування, гніву та безсилля були цілком природними. Фаталістичний настрій «Каналу» особливо виразно помітний у сцені блукання закоханої пари – зв'язкової «Маргаритки» (Т. Іжевська) і підхорунжого «Баркаса» (Т. Янчар), які дібравшись до виходу, натикаються на решітку, що остаточно руйнує їх шанси на виживання (натяк, направлений до радянської армії, що бездіяльно спостерігала на другому березі Вісли). Кадром решітки закінчується й сцена втечі Яся Кроне у «Поколінні». Ця решітка стала візуальною версією мотиву замкненого кола, що ілюструє ситуацію безвихідної пастки героя [228, с. 37]. Зображення невідворотного руху до загибелі проходить червоною ниткою через усю трилогію Вайди.

У «Каналі» однією з головних тем Польської кіношколи стає уособлення Історії як руйнівної сили, що протистоїть особистості [61, с. 156]. Герої цієї картини усвідомлюють абсурдність і кривавість подій, але, попри це, приймають необхідність своєї жертви. Вайда виявляє щирі симпатії саме до тих, хто, незважаючи на фатальність ситуації, вступає в нерівну боротьбу з часом і самою Історією. Саме «Канал» найповніше відображає одночасно приреченість героїв і перемогу ідеї свободи, демонструючи своєрідний «романтичний екзистенціалізм». Вайда не ідеалізує повстанців, як очікувала частина суспільства, однак віддає належне їх патріотизму, почуттю обов'язку, прагненню свободи та, зрештою, їхнім надзвичайно героїчним, хоч і, можливо, марним зусиллям.

Філософська лінія роздумів про людську екзистенцію продовжується в наступному фільмі Вайди – «Попіл і діамант» (1958), знятому за романом Є. Анджеевського. Багато хто справедливо вважає цю стрічку вершиною Польської школи. «Попіл і діамант» фокусується на кількох годинах з життя молодого солдата Армії Крайової – Мачека Хелміцького (З. Цибульський), справді унікального персонажа польського кіно. Мачеку доручено вбити

місцевого секретаря Польської об'єднаної робітничої партії, комуніста Щуку, але герой, який пройшов крізь роки збройної боротьби, втратив товаришів і перебуває під тінню смерті, більше не хоче вбивати.

У «Попелі і діаманті» Вайда створює образ героя, який розривається між патріотичним обов'язком і людським бажанням жити звичайним життям. Мачек – постать, зранена війною, яка не здатна більше сприймати світ без насилля [207, с. 16]. Він усвідомлює, що особисте щастя має поступитися вимогам національної боротьби і як типовий романтичний герой [250, с. 180], є заручником власної долі, від якої неможливо втекти. Мрія про втечу залишається ілюзією, адже в повоєнній Польщі таким, як він, більше не знаходиться місця. Внутрішній світ Мачека спустошений і навіть його погляду ми не бачимо, бо він прихований за темними окулярами – красномовним символом його прихованої душі, яка вже звикла до темряви варшавських підземель.

«Попіл і діамант» дійсно є найсимволічнішим фільмом Польської школи. Яскравим прикладом цього є епізод зі зруйнованим храмом, який відвідують Мачек і Крістіна (Е. Кшижевська). Христос, що висить на хресті догори ногами, уособлює знищення та спотворення людських цінностей, «перевернутий світ». Дуже символічним постає так би мовити останній танець у передфінальній сцені фільму, де лунає «Полонез Огінського», відомий як «Прощання з Батьківщиною». Не менш промовистою стала і заключна сцена смерті Мачека на смітнику – символічному «звалищі історії», де опиняються спогади про «проклятих» героїв. Вайда підносить його історію до рівня класичної трагедії. Не випадково навіть у тривожній сцені очікування Щуки оператор Є. Вуйчик знімає особливий світловий візерунок навколо Мачека – давньогрецький меандр. Тож Хелміцький справді є «трагічним героєм у повному розумінні цього слова» [211, с. 72–76]. Це представник молодого покоління, яке зберегло вірність романтичним ідеалам і прагненням до незалежності. Саме такі особистості найбільше страждають від неможливості

поєднати свої ідеали з реаліями повоєнного світу, байдужого до особистої драми людини.

Сюжет «Попелу і діаманту» продовжує започатковану Вайдою тему біографії покоління, «обпаленого війною» [12, с. 42], а тривога за долю нації стала одним з найважливіших мотивів творчості режисера [258, с. 37]. У «Поколінні» він підкреслює неможливість героя залишатися осторонь боротьби; у «Каналі» передає гіркоту приреченості й трагічного завершення його опору, одночасно засуджуючи тих, хто допустив цю поразку. Найглибше драматизм внутрішнього конфлікту і сумнівів втілений у персонажі Хелміцького – найтрагічнішому герої Вайди, втіленому у грі З. Цибульського, який став символом польського кіно тієї доби.

Все вищезазначене підтверджує, що Вайда належить до митців, які перетворили історичну проблематику на стрижень свого кінематографа [261, с. 9]. У цьому сенсі його фільми перегукуються з романтичним способом осмислення історії, в якому реальні події набувають рис міфу, що передбачає об'єднання національної свідомості [231, с. 228]. Не випадково М. Мака-Малатинська зауважує, що картини режисера є своєрідними «документами епохи», а самого автора вона називає «літописцем польської історії» [213, с. 94]. У його перших фільмах екзистенціальний герой одночасно творить Історію і стає її жертвою: його індивідуальна драма є віддзеркаленням долі багатьох учасників боротьби, які пожертвували молодістю і життям заради визволення.

Політичні зміни у Польщі, що настали після послаблення цензури за часів «відлиги» і після жовтневих подій 1956 року, відкрили шлях для нової хвилі митців, які почали активно звертатися до літератури своїх сучасників, написаної після 1946 року, зокрема до творів Є. Анджеєвського, К. Брандиса, Б. Чешка, Ю. Гена, М. Гласка та Є. С. Ставінського [171, с. 148]. Проте, навіть попри певне пом'якшення цензури в середині 1950-х, молоді автори не мали змоги відкрито говорити про багато болісних історичних тем: про події 1939 року, Катинську трагедію, протистояння з комуністичним режимом чи загалом

про радянську окупацію, що змінила німецьку. Режисери вимушені були вдаватися до алегорій та символізму, аби передати правду, що протистояла офіційному соціалістичному наративу, особливо у відтворенні тематики війни. Режисери такого калібру, як А. Вайда, Є. Кавалерович, А. Мунк та інші, стали прикладом болісного дорослішання, що умовно постає як метафорична мандрівка крізь різні історичні епохи: від ідеалізованого «світу дитинства» (що передував Другій світовій війні), через травматичний «світ у стані війни», де руйнуються моральні основи минулого, до екзистенційного осмислення себе в реаліях Польщі після жовтня 1956 року [231, с. 229]. Дослідник Т. Мічка звертає увагу на «психотерапевтичну стратегію» їх фільмів: впливаючи на колективну свідомість глядачів, режисери сприяли демістифікації національних міфів [227, с. 37].

Одним із таких представників післявоєнного польського кінематографа, був А. Мунк. Його стрічка – «Ероїка» (1957) – безпосередньо звертається до теми Другої світової війни. Сюжет фільму складається з двох частин. У першій авантюрист Гуркевич (Е. Дзевоньський) під час Варшавського повстання випадково стає посередником між Армією Крайовою та угорцями, а згодом приєднується до повстанців. У другій порушується тема долі військовополонених офіцерів у нацистському таборі. Єдина надія виснажених польських офіцерів – історія про втечу Завістовського (Т. Ломніцький) – виявляється ілюзією: офіцер помирає від пневмонії просто над ними, на горищі барака. Ці новели розвінчували стереотипи польського мучеництва і саме цю картину Т. Любельський ставить в один ряд із «Попелом і діамантом», як два знакові твори Польської школи, що увійшли до національної історичної свідомості [209, с. 193–200].

Мунк свідомо пропонує сатиричне осмислення польського героїзму як «bohaterszczyzna» – тобто героїзму заради самого героїзму [173, с. 131]. Подібну «антигероїчну» лінію Мунк використав і у створенні своєї сатиричної комедії «Косооке щастя» (1959), де головним персонажем виступає герой-пристосуванець Ян Піщик (Б. Кобеля). Саму ж стрічку можна тлумачити як

узагальнену оповідь про провал конформістської поведінки в умовах диктатур, типовий для центральноєвропейського історичного досвіду [173, с. 132].

Мунк, як представник Польської школи, у фільмах «Ероїка» (1958), «Косооке щастя» (1960) та «Пасажирка» (1963) заглиблювався у зображення ізоляції особистості на тлі війни та абсурдності ситуацій, у які потрапляє звичайна, «негероїчна» людина. Інтерпретацію цього травматичного досвіду війни пропонує й творчість Є. Кавалеровича. У стрічці «Справжній кінець Великої війни» (1957), що була екранізацією твору Є. Завейського, режисер розповів історію архітектора Юліуша (Р. Гловацький) – колишнього в'язня концтабору, який повертається до рідного дому, де всі вважали його загиблим. Герой повертається зломленим фізично й психологічно – табірні переживання позбавили його здатності до нормального життя. Зіткнувшись із відчуженням і безвихіддю, власним болем і небажанням поглиблювати страждання дружини, Юліуш вчиняє самогубство. Мотив самогубства в умовах духовного виснаження знову фігурує у фільмі Польської школи.

Інше екзистенціальне трактування теми самотності, характерної для польського суспільства кінця 1950-х років, Кавалерович втілює у стрічці «Потяг» (1959). У центрі сюжету – раптова зустріч жінки на ім'я Марта (Л. Вінницька), яка щойно розірвала стосунки, та лікаря Єжи (Л. Нємчик), який нещодавно пережив смерть дитини-пацієнтки під час операції. Вони опиняються разом у замкненому просторі купе потяга, що прямує на морський курорт. Незважаючи на поступове виникнення контакту між двома чужими людьми, їхнє спілкування не приносить емоційного полегшення, і кожен іде своєю дорогою. Можемо сказати, що це своєрідний ефект «зіткнення бильярдних шарів» – мотив, співзвучний з фундаментальною ідеєю екзистенціалізму: кожна особистість – окремий світ, і ці неповторні світи не перетинаються. Проблему вибору внутрішньої свободи Кавалерович пізніше розкривав в екранізації новели Я. Івашкевича «Мати Йоанна від янголів» (1960). Хоча дія стрічки відбувається у XVIII столітті в монастирському

середовищі, її зміст перегукується із сучасністю, із простором, який можна сприймати як метафору тоталітаризму.

Окрім Кавалеровича, до представників «психологічно-екзистенціальної» течії [237, с. 205-206] в Польській школі належать В. Є. Гаса та Т. Конвіцький. Їх підхід після періоду домінування соцреалізму підкреслював цінність та унікальність кожної особистості [245, с. 73]. У цьому контексті екзистенціалізм відігравав ключову роль, адже якраз таки повертав фокус на саму людину, її внутрішній світ – і саме цим поступово наповнювалося кіно Польської школи [62, с. 215].

Перший повнометражний фільм В. Є. Гаса «Петля» (1957), знятий за повістю М. Гласка, став важливим кроком у бік екзистенціальної тематики. Вона залишається ключовою і в подальших роботах митця, зокрема у фільмах «Прощання» (1958) та «Як бути коханою» (1962), у яких вже безпосередньо порушуються воєнні теми. Гас створював кіно про ізольованих, глибоко травмованих особистостей, занурених у власне минуле та внутрішній світ. Подібним чином на психологічній глибині своїх персонажів зосереджувався Т. Конвіцький. Його герої також є носіями глибоких душевних ран, нездатними звільнитися від травматичних спогадів. У дебютній картині Конвіцького «Останній день літа» (1958) зображено зустріч самотньої жінки (І. Ляковська) з молодшим чоловіком (Я. Махульський) на пляжі. Вона втратила нареченого-льотчика і не наважується знову відкриватися почуттям, а він, вочевидь, також пригнічений самотністю та прагне бодай короткого емоційного зв'язку. Надія на зцілення через іншу людину закінчується болючим розчаруванням. Герой у фіналі фільму безслідно зникає у хвилях.

Конвіцький зосереджується на психологічних наслідках війни – втраті здатності будувати стосунки й відчувати любов. Пам'ять про війну, нагадує людям про втрати, переслідує їх, «немов кошмар, не даючи згорілим героям можливості повернутися в нормальне життя» [267, с. 32]. Прикладом цього є фільм «День усіх душ» (1961), події якого відбуваються на тлі традиційного польського Дня пам'яті померлих – 1 листопада. Герої стрічки, Міхал

(Е. Феттінг) і Вала (Є. Кшижевська), приїжджають у невелике містечко, щоб провести разом кілька днів, згадуючи свої втрачені кохання часів війни. Міхал був закоханий у дівчину-партизанку, яка загинула, а Вала – у чоловіка, страченого через підозру в зраді. Хоча вони прагнуть створити нові стосунки, тінь минулого не дозволяє їм жити повноцінним теперішнім. З цього приводу дослідниця А. Кракус підкреслює, що фільми Конвіцького торкаються теми колективної національної травми і наближаються до стилістики критичного реалізму, характерної для Польської кіношколи [202, с. 8].

Варто згадати і творчість С. Ружевича, зокрема його стрічки «Три жінки» (1956), «Вільне місто» (1958), «Свідectво про народження» (1961), а також фільми К. Куца, такі як «Хрест доблесті» (1958), «Ніхто не кличе» (1960), «Люди з потяга» (1961). Вони є ще одним прикладом зображення долі звичайних людей, чиє щоденне існування було зруйноване жахіттями війни. Зокрема, К. Куц зосереджується не на великій історичній панорамі, а на відчутті ізоляції та самотності. Його фільм «Ніхто не кличе» (1960), екранізація твору Ю. Гена, є спробою дослідити внутрішню відчуженість героя і водночас слугує своєрідною відповіддю на «Попіл і діамант» А. Вайди. Тут режисер подає альтернативний розвиток долі Хелміцького – якби той не виконав наказ і не вбив Щуку [245, с. 81]. У фільмі цю роль виконує Божек (Х. Боуколовський) – вояк Армії Крайової, який тікає на звільнені території в надії почати нове життя.

З часом можна говорити про розширення змісту Польської кіношколи, адже до головної тематики війни та окупаційного досвіду додалася ще одна важлива складова – глибоко особиста тема самотності героя, його намагання знайти взаєморозуміння, а також вічне протистояння між особистістю та соціумом. Попри важку проблематику, школа здобула міжнародну увагу й популярність. Чим саме привернуло польське кіно того часу увагу світу? Відповідь на це запитання дає культуролог В. Скуратівський, який слушно зазначає: «Нескінченна в ньому екранна "нарація" про людину, що її знавісніла історія всіх кольорів намагається принизити, а то й просто знищити. А вона,

ота людина, прагне тому приниженню опиратися» [113, с. 126]. Історія польського народу в роки війни (1939–1945) дійсно надала "польському питанню" універсального виміру [203].

Таким чином, у повоєнній Польщі екзистенціалізм став впливовим культурним явищем, і хоча цей напрям не оформився у Польщі як єдина теоретична школа, його ідеї проникли в літературу й кіно. Звернення польської культури до традицій загальноєвропейського екзистенціалізму можна прослідкувати у творчості багатьох митців, зокрема і письменників – Я. Івашкевича, Є. Анджеєвського, В. Гомбровича, Ч. Мілоша, Б. Шульца, Т. Конвіцького та інших. Говорячи про повоєнну польську літературу, не можна не згадати моральні дилеми творів Анджеєвського, чиї найвідоміші романи «Попіл і діамант» та «Страсний тиждень» були екранізовані Вайдою.

Значною мірою, увага до людини на тлі бурхливої історії віддзеркалює давню польську мистецьку традицію, що сформувалася під впливом романтизму – невід’ємного елементу культури Польщі, батьківщини «трьох пророків» і символів польського романтизму А. Міцкевича, Ю. Словацького та З. Красинського, країни, яка навіть зберегла як національну реліквію справжнє серце Ф. Шопена. За словами кінознавиці В. Авксентьєвої, у режисурі Польської школи кіно відчутний стійкий інтерес до романтизму [22, с. 302], тож можна ствердно сказати, що екзистенціалізм у Польщі формувався не лише під впливом історичних обставин, а й спирався на національну романтичну традицію, яка культивувала образ самотнього героя, що бореться з долею і готовий до самопожертви. Водночас Польська кіношкола стала певною формою дискусії з романтичним образом героя – тепер уже крізь призму драматичного історичного досвіду новітнього часу. Про це говорить польський кінокритик Т. Соболевський: «Фільми "Польської школи" межі п’ятдесятих-шістдесятих років (Вайда, Мунк, після них молодий Сколімовський) руйнували романтичну традицію, культ національної поразки, даремного героїства» [115, с. 90].

Саме воєнна тематика стане відправною точкою для ширших соціально-політичних рефлексій 1970-х років. Про це влучно зазначив Вайда: «Ми не розуміли, що Польська кіношкола може звертатися до інших тем, ми думали, що вона пов'язана тільки з темою війни, і пройшло багато років, коли стало зрозумілим, що «Людина з мармуру» також може бути Польською школою, що «Захисні барви» К. Зануссі – це саме і є «школа Польська», що з неї бере початок доробок наших наймолодших режисерів» [23, с. 102].

Ще одним важливим фактором, що вплинув на майбутній розвиток кіно «морального занепокоєння», окрім екзистенціально спрямованої Польської школи, була традиція неігрового кіно, яка наповнила фільми «морального занепокоєння» критичним соціальним дискурсом та документальною естетикою. Неігровий кінематограф 1960-1970-х років не міг би з'явитися без здобутків «чорної серії» – в певному сенсі схожих на здобутки Польської школи в історії ігрового кіно, адже обидва напрями виникли в період «відлиги» 1956 року і обидва здійснили значні зміни у кіномові, відобразивши на екрані воєнний і повоєнний досвід, не оглядаючись на соціалістичний «оптимізм» [178, с. 91–92].

Режисери серії застосували новий стиль оповіді, який вирізнявся як змістом, так і формою публіцистичного характеру. Їх «чорні плівки», як писав польський історик кіно Є. Теплиць, розвінчували ілюзорність сконструйованої владою «офіційної» реальності (257, с. 218-225), а самі роботи почали називати фільмами «розлюченої молоді» через доволі різке висловлювання про дійсність у країні [220, с. 149]. Вплив «чорної серії» був настільки великим, що її стиль і тематичні орієнтири залишили помітний відбиток на документальному кінематографі наступних десятиліть. Молоді кінематографісти цієї течії, такі як Є. Гоффман і Е. Скужевський («Увага: хулігани!», 1955; «Діти звинувачують», 1956), К. Карабаш і В. Шлесіцький («Там, де диявол каже "добраніч"», 1956; «Люди з пустки», 1956), В. Боровик («Кам'яна земля», 1956; «Параграф нуль», 1957), Є. Зярник («Містечко», 1956), Б. Косинський («Старе місто Люблін», 1956; «Місто на островах»,

1958), Є. Боссак та Я. Бжозовський («Варшава 1956», 1956), М. Вроцлавський («Місце проживання», 1957) зіграли важливу роль у трансформації документального кіно між 1956 і 1960 роками, коли польські режисери відмовлялися від кліше соцреалізму і захоплювалися італійським неореалізмом [191, с. 13].

Говорячи про спільні риси, притаманні фільмам цієї серії, необхідно виокремити дві особливо важливі ідейні лінії: умови побуту та проблему молодшої генерації, її морального стану і майбутніх перспектив. Короткометражні документальні роботи зосереджували увагу глядача на соціальних проблемах, матеріальній скруті мешканців польських міст і передмість [233]. Вони викривали недоліки як державної влади [235, с. 38], так і суспільства загалом, фіксували масштаб соціально-політичних трансформацій у країні [264, с. 220-232]. Підкреслимо, що режисерам «чорної серії» вдалося створити той перший кінематографічний портрет «соціального занепокоєння», і їх картини стали основою наряду польського кіно, головна ідея якого полягала в глибокому та критичному дослідженні суспільного життя. Саме чутливість до суспільної несправедливості та бажання показати на екрані «непредставлений світ» стали важливими ідеологічними орієнтирами, які згодом вплинули на майбутнє покоління польських режисерів [65, с. 51]. Слід додати, що неігрові стрічки 1960-1970-х років, які продовжили цю традицію, можна сприймати як джерело натхнення для режисерів «морального занепокоєння».

Міркуючи про еволюцію екзистенціального героя на шляху від Польської школи до фільмів «морального занепокоєння» не слід забувати про важливий проміжний етап, який мав назви «третього кіно», «третьої хвилі» і так званого «кіно молодшої культури». Цей період охопив режисерів, які прагнули передати зміни, що відбувалися у польському суспільстві, вдаючись до сучасних форм вираження. Польські критики спочатку застосовували до нього термін «нова хвиля» за французькою аналогією (хоча ця «хвиля», зрештою, так і не реалізувалася в польському кіно на відміну тієї ж

чехословацької). Ідеться насамперед про фільми «Ніж у воді» (1961) Р. Поланського, «Особливі прикмети» (1964), «Без бою» (1965), «Бар'єр» (1966) Є. Сколімовського, якого часто називають послідовником Ж. Л. Годара. Сколімовський відкрив глядачу Анджея Лещица (придуманий і зіграний самим режисером) – показового для польського екрану молодого розгубленого героя, колишнього студента, який шукав своє місце у житті. Цей образ Сколімовського 1960-х років став символом молодого покоління, яке не приймало нав'язаних ідеалів соціалістичної держави, її лицемірства, корупції та відсутності можливостей для вільного розвитку [181, с. 303-304]. Як і інші головні герої режисера Анджея є таким собі критично налаштованим до суспільства аутсайдером. Трилогія Сколімовського міцно утвердила його як одного з найважливіших режисерів, що з'явилися в 1960-х роках. Його фільм «Руки вгору!» (1967), що став його найрізкішою атакою на сучасне суспільство, був заборонений польською владою, і тоді Сколімовський, як і Поланський, став емігрантом.

Саме творчість Є. Сколімовського стала визначальною для «третьої хвилі». Свій шлях у кінематографі він розпочав зі сценарію, написаного разом із Є. Анджеєвським для фільму «Невинні чародії» (1961) Вайди – історії про покоління молодих поляків початку 1960-х років. Своєрідну діагностику молодого покоління представлено й у фільмі «Ніж у воді» (1961) Поланського, в якому Сколімовський виступив як співавтор сценарію. У цій моральній притчі було відтворено конфлікт між молодшим і старшим чоловіком, які змагаються за увагу жінки. Як зазначає дослідник С. Ягельський, стрічка «ставила під сумнів утопію соціалістичної рівності та втілювала моральний протест без чіткої ідеологічної рамки» [185, с. 1180]. Водночас Я. Газда звертав увагу саме на екзистенціальний мотив: «Троє героїв – це три окремі світи. Кожний відчуває себе усамітненим, чужим для двох інших» [25, с. 22].

Першим зразком польської «нової хвилі» історик кіно Т. Любельський називав вже згаданий раніше «Останній день літа» (1958) Т. Конвіцького, відзначаючи його мінімалізм та авторську відвертість, що нагадували підходи

французьких режисерів [208, с. 256]. Пізніше ще глибше Конвіцький поринув у новохвилеві експерименти у фільмі «Сальто» (1965) і стрічці «Як далеко, як близько» (1971), яка стала знаковою в контексті режисерського пошуку нової кіномови, поєднання реалістичних і сюрреалістично-сновидних елементів оповіді з екзистенціальним забарвленням та особливою увагою до концепту особистої пам'яті героя. В рамках цієї течії доцільно згадати і старших режисерів, зокрема А. Вайду (присвячений пам'яті З. Цибульського фільм «Все на продаж» (1968), сюди ж варто зарахувати і «Невинних чародіїв» (1960)) та Є. Кавалеровича (стрічка «Гра», 1968).

Ще один варіант назви «третє кіно», пов'язаний із поколінням митців 1960-х, що прийшли на зміну Польській кіношколі, запропонував критик Є. Плажевський [208, с. 335], який так само в першу чергу звертався до фільмів Сколімовського. Сюди ж включили молодих режисерів В. Лещинського («Життя Матеуша», 1968), А. Жулавського («Третя частина ночі», 1971), Е. Жебровського («Спасіння», 1972) та К. Зануссі («Структура кристала», 1969). У назві ж «кіно молодшої культури» вбачали вираження ідеалів молодшої інтелігенції [208, с. 359–363]. До прикладів такого кіно відносили ранні роботи Зануссі («Структура кристала» 1969, «Сімейне життя», 1970; «За стіною», 1971; «Ілюмінація», 1973), М. Півовського («Рейс», 1971), Я. Моргенштерна («Це кохання треба вбити», 1972), Г. Крулікевича («Наскрізь», 1972).

Зрештою, як уже було сказано, і деякі представники Польської кіношколи прагнули вловити дух Третьої хвилі. Є. Кавалерович у фільмі «Гра» (1968) активно використовував виразну візуальність, що демонструвала вплив видатних європейських авторів (зокрема, Ж. Л. Годара і М. Антоніоні). Усе це було спрямовано на те, щоб розкрити кризу подружніх стосунків та глибоке моральне відчуження героїв. Е. Жебровський у фільмі «Спасіння» (1973) присвятив увагу образу інтелігента. Г. Крулікевич у стрічці «Наскрізь» (1973) новаторськи переосмислив кримінальну справу передвоєнного часу – вбивство, скоєне парою у стані відчаю. Деякі з режисерів використовували гротеск для критики реалій Польської Народної Республіки. У сатиричному

фільмі «Рейс» (1970) М. Півовський за допомогою фрагментованої, епізодичної структури, показав безвольність і пристосуванство польського суспільства [208, с. 355-356], а представник старшого покоління Я. Моргенштерн у фільмі «Це кохання треба вбити» (1972) розповідав про молодих людей, що після березневих подій не змогли вступити до вишу через відсутність «соціального походження». Ключовим епізодом стрічки стала сцена підриву будинку – алюзія до фільму М. Антоніоні «Забріські Пойнт».

Підсумовуючи коротку розвідку про «третє кіно», можна сказати, що його представники говорили про необхідність особистого самовизначення героя, його пошук свого місця в суспільстві періоду соціалістичної стабільності, що вимагало формування власної світоглядної позиції. Однак завершити виклад матеріалу, що увиразнює напрацювання ігрового кіно до періоду «морального занепокоєння», варто було би не найбільш відомою, проте дуже показовою стрічкою «Опале листя» (1975) С. Ружевича про юного героя, який дорослішає в партизанському русі. Сценарій до фільму був створений режисером на основі оповідань його старшого брата Т. Ружевича, який разом із їх іншим братом, Янушем, був учасником спротиву у лавах Армії Крайової. У 1944 році Януша було страчено гестапо.

Головний герой фільму – двадцятирічний Генрік (М. Хриневич). У спогадах він переживає своє партизанське минуле, вступ до загону, першу участь у бойових діях, ліквідацію зрадників, які співпрацювали з гестапо, перші почуття до зв'язкової «Чайки», арешт сестри, загибель командира і близького товариша. Минуле у стрічці оживає через особисту пам'ять героя про останній рік Другої світової війни. У фільмі немає романтичного піднесення, надмірної драматизації, чи намагань перетворити спогади війни на міф [219, с. 150]. Передусім це послідовність моментів повсякденного життя, де війна постає як рутинне існування.

«Опале листя» символізує вразливість екзистенціального героя і неминучість його змін. Герої фільму втрачають усе, що пов'язувалося з мирним минулим, але водночас набувають внутрішньої зрілості. Тож Генрік,

немовби тендітне дерево, вистояв проти вітру війни, скинувши старе життя. Хоч війна відібрала в нього більшість близьких, він не дозволяє трагедіям минулого зламати і поневолити себе [249, с. 31]. Показово, що у фіналі, коли герой приходить до університету, він вирішує вивчати філософію і на вступному іспиті промовляє славнозвісну фразу Канта про «зоряне небо наді мною та моральний закон у мені.» Постать героя «Опалого листа» символічно підсумовує рух воєнного кінематографа 1950-х років до екзистенціальних рефлексій поствоєнного кіно 1970-х років, що врешті викристалізувалося у феномені «морального занепокоєння» з його зацікавленням морально-етичною проблематикою та фігурою героя, який просякнутий турботою щодо свого морального вигляду у зневіреному світі.

1.3. Проблема визначення концепту кіно «морального занепокоєння»

Будь-яке вирізнення ознак певного художнього напрямку чи мистецької течії, безумовно, передбачає проблему визначення цього явища, пошук критеріїв, які можна було б до нього застосувати. Звернемось до історичного огляду. Хоча поняття кіно «морального занепокоєння» добре відоме, проблема його інтерпретацій досі викликає суперечки серед дослідників кіномистецтва. Свого часу воно стало підґрунтям роздумів про ті екзистенційні пошуки, які проходило польське суспільство в умовах політичної кризи періоду пізнього соціалізму. Важливою віхою в історії цього художнього явища був виступ А. Вайди і К. Зануссі на Форумі кінематографістів у Гданську в 1975 році, де вони звинуватили владу у придушенні свободи творчості.

Сам же термін «*kinó moralnego niepokoju*» був прийнятий на Фестивалі польського кіно в Гданську в 1979 році під час Міжнародного семінару критики, що відбувся з ініціативи новопризначеного президента Асоціації польських кінематографістів А. Вайди [156, с. 30], [209, с. 378]. Термін запропонував один із ключових представників течії – Я. Кійовський. Спочатку назва не була одностайно сприйнята – ані серед митців, ані серед кінознавців.

Попри це, термін закріпився у вжитку саме в такій формі і став загальноприйнятим. Режисер К. Кесльовський про це казав так: «Очевидно, воно мало означати, що ми стурбовані моральним виглядом сучасної Польщі. Важко сказати, що він мав на увазі. Я цей термін не міг терпіти, але він прижився» [251, с. 41].

Дискусії навколо назви є важливими в контексті розуміння складності й багатогранності цього культурного явища. Наприклад, кінокритик і дослідник Є. Плажевський пропонував альтернативну назву – «кіно справжнього етосу» [208, с. 425], літературознавець А. Вернер використовував термін «кіно соціального занепокоєння» (соціальних хвилювань) [259, с. 58], а критик А. Марковський висловлювався за ширше визначення – «кіно моральної вразливості» [215, с. 115]. Своєю чергою, кінознавиця М. Янкун-Допартова запропонувала специфічний термін – «кіно недовіри» [188, с. 108]. Польський дослідник М. Гальтоф надає перевагу саме терміну «кіно недовіри» Янкун-Допартової і це певною мірою виправдано – концепт людської довіри в рамках фільмів «морального занепокоєння» набуває особливо гострого звучання [174, с. 146-175]. Можемо відмітити і більш універсальне формулювання, як то «кіно екзистенційної тривоги», запропоноване Я. Скварою [156, с. 31]. Така лексична різноманітність дійсно свідчить про універсальність феномена «екзистенційного занепокоєння», загального морального сум'яття, оскільки польські фільми того часу відображали критичну реакцію особистості на світ крізь призму власного буття, яке завжди тісно пов'язане з етичною позицією, внутрішнім світом індивіда і його життєвими виборами.

Зрештою, труднощі у формулюваннях свідчать про певну невизначеність концепту. Це розумів і сам Кійовський, однак вважав, що в обраному ним формулюванні закладено суттєву перевагу. Він наголошував, що сенс полягає в тому, що «моральне занепокоєння» завжди є центральним змістом кінематографа, оскільки саме воно утворює конфлікт і протистояння інтересів [209, с. 378]. На думку Кійовського, мораль полягає у боротьбі між добром і злом – боротьбі, яку можна вважати сутністю кожної

кінематографічної історії. Водночас у польському соціально-політичному контексті кінця 1970-х років подібна термінологія звучала занадто провокативно, оскільки могла поставити під сумнів офіційну «соціалістичну мораль» і викликати обвинувачення у критичному ставленні до чинної влади. В українських перекладах часто трапляються варіанти на кшталт кіно «морального неспокою» або «моральної тривоги», які функціонують як взаємозамінні – тож їх використання буде виправдане і в рамках даної роботи.

За словами дослідниці А. Місяк польський кінематограф тісно пов'язаний із власним неспокійним культурним середовищем, адже поляк міг би сказати, що їхні сценаристи та режисери міцно прив'язані до свого «*podwórko*» («подвір'я»). У польській мові вираз «*nasze podwórko*» («наше подвір'я») вживають, коли йдеться про щось близьке та добре знайоме [232, с. 243]. Водночас характер польського «морального неспокою» 1970-х років не слід зводити лише до національної специфіки – усвідомлення моральної тривоги завжди було властиве людині. В Польщі наприкінці 1970-х років ці мотиви лиш набули особливої актуальності. Початки ж екранного «морального неспокою» вочевидь спостерігались ще в 1960-х роках, а події «Празької весни» стали каталізатором зростання критичних настроїв у польському суспільстві. Як зауважує польська кінознавиця Д. Даберт, на той час багатьох у Польщі непокоїло просте запитання: «як жити?». Розмірковуючи про цю кризу вона доречно згадує однойменний документальний фільм М. Лозінського «Як жити?» (1977) [33, с. 40].

В 1970-х роках у Польщі відбувся новий підйом кінематографа, який закономірно попрямував до злободенних соціальних тем. Чергову зміну поколінь втілили кінематографісти, народжені після війни, чия перша велика політична ініціатива – це березневі події 1968 року, коли відбулась масштабна політична криза. У спробі запобігти настроям лібералізації, яка тоді охопила Чехословаччину, режим В. Гомулки посилив цензуру і розпочав кампанію проти «сіоністів», що призвело до хвилі антисемітизму, еміграції тисяч євреїв із країни, репресій проти студентських протестів. До 1971 року Гомулку

замінив Е. Герек, який послабив цензуру та збільшив автономію у сфері культури, що дозволило з'явитися новим талантам.

Період економічного зростання, пов'язаного з правлінням Герек, почав поступово згасати в другій половині 1970-х. Червневі страйки 1976 року в Радомі та Урсусі, спровоковані різким зростанням цін, стали передвісником системних негараздів в Польській Народній Республіці (ПНР). Наприкінці 1970-х років внаслідок постійного погіршення економіки Польща була занурена у соціальну кризу, що зрештою призвело до страйків на Гданському суднобудівному заводі влітку 1980 року та до формування незалежного профспілкового руху «Солідарність» під керівництвом Л. Валенси, майбутнього президента країни. Рух швидко перетворився на впливову опозиційну силу. Пошук компромісу між ним і владою привів до підписання серпневих (1980) та березневих (1981) угод. Однак досягнуте порозуміння виявилось нетривким: політична напруга знову зросла, особливо восени 1981 року. У ніч з 12 на 13 грудня 1981 року генерал В. Ярузельський запровадив у країні воєнний стан [108, с. 503]. Поступова лібералізація системи розпочалася лише через кілька років і завершилася скасуванням воєнного стану влітку 1983 року, а згодом і остаточною перемогою польського суспільства над партійним режимом.

Тож у проміжку між протестами 1976 року і введенням воєнного стану у 1981 році, польське кіно відобразило не лише духовну, а й політичну кризу суспільства. Хоча події у фільмах часто відбувались у провінції, показані на екрані явища – як от конформізм, безсилля, а іноді й розпач – були характерні для всієї Польщі. Головним морально-етичним завданням режисерів стало правдиве зображення дійсності без ілюзій комуністичної влади. Це, у свою чергу, висувало на перший план тему індивідуального морального вибору – проблему, з якою рано чи пізно стикався кожен. Кінематографісти 1970-х років вбачали своє покликання у викритті невідповідностей ідеологічної системи, тому режисери звернулись до реалізму як до єдиного можливого способу художнього відображення суспільних реалій. Один із чільних

представників, режисер Ф. Фальк, у відповідь на запитання про те, чи вважає він себе частиною певної течії, зазначив, що не замислювався над своєю приналежністю до якоїсь групи: «Щойно з'явилося більше фільмів, які можна було б пов'язати – передусім спільною назвою – мені стало трохи шкода, що я не один із моїм «Розпорядником балу». Виявилось, що я повинен до чогось належати» [231, с. 236]. Ця заява ще раз підтверджує, що участь у кіно «морального занепокоєння» була для багатьох митців не стільки формальною приналежністю, скільки природною потребою.

Розвиток кінематографа «морального занепокоєння» став можливим завдяки сукупності конкретних соціально-політичних факторів. Атмосфера протестних виступів 1976 року сприяла формуванню опозиційного середовища, появі Комітету захисту робітників (KOR), який поклав початок профспілці «Солідарність», зародженню незалежного видавничого руху, збільшенню свободи слова. Ці процеси супроводжувалися активними пошуками нових форм у мистецтві – зокрема в поезії «Нової хвилі» (С. Бараньчак, Р. Криницький, А. Загаєвський, Й. Корнгаузер), у театрі та документальному кіно, особливо в межах краківської школи (К. Кесльовський, М. Півовський, А. Кондратюк та ін.) [229, с. 193]. Збірка есеїв двох польських поетів А. Загаєвського та Ю. Корнгаузера «Непредставлений світ» (1974) стала маніфестом для покоління, відомого в Польщі як «Молода культура». Їх формула, яка полягала у глибинній потребі показати «нерепрезентований світ», свідчила про розбіжність між омріяним образом суспільства і людини та реальним світом, сповненим конфліктів і ворожнечі [200, с. 15-16]. Автори піддали критиці старше покоління митців за їх художні компроміси, ескапістські твори, що уникали критики негативних явищ ПНР і закликали зосередитися на зображенні соціальної дійсності, спотвореної пропагандою та невидимої в офіційному мистецтві. Розглядаючи цю проблему в контексті виникнення кіно «морального занепокоєння», спостерігається аналогічна ситуація, в якій заклик «говорити прямо» [33, с. 41] органічно перейшов в кіно і отримав дійсно етичний вимір.

Для переконливої аналогії цих ідей звернемось до красномовного есе «Сила безсилив» (1978) чеського дисидента і політика В. Гавела. Аналізуючи стан суспільства «розвинутого соціалізму» (яке він називав «посттоталітарним»), Гавел чітко окреслює його головну проблему – «життя в брехні». Людина, яка веде боротьбу з режимом, неодмінно перетворюється на дисидента, і у своєму природному бажанні змін уособлює загальне прагнення до «життя в правді». Якнайкраще контекст виникнення і предмет уваги кіно «морального занепокоєння» характеризують ці рядки Гавела: «Глибока криза людської особистості, викликана «життям у брехні» і в свою чергу створює це життя, безсумнівно, має свої моральні наслідки: вони проявляються, крім усього іншого, як глибока моральна криза суспільства» [24]. Говорячи про деморалізовану людину, Гавел слушно констатує, що саме на деморалізованість й спирається система. Недарма З. Бауман, стверджував, що потрібно культивувати моральну тривогу в умовах, коли вона розглядається системою як небезпечна, дестабілізуюча сила [204, с. 617].

Попри відсутність чітких програм, маніфестів, єдиної стилістики чи жанрів, стрічки «морального занепокоєння» поєднувало прагнення показати драму – а часом і трагедію – цілого покоління поляків, яке жило в атмосфері втрати ціннісних орієнтирів. Початок кіно «морального занепокоєння» зазвичай пов'язують із 1976 роком – завершенням першої п'ятирічки Е. Герека. Хоч період початку його правління відзначався певною культурною лібералізацією, вже в середині 1970-х років посилився контроль над митцями. Як слушно зазначає Б. Журек, кіно «морального занепокоєння» постало з постійного протистояння за форму польського кінематографа між митцями, державною владою та суспільством [266, с. 123].

Аналізуючи стан тодішнього польського суспільства, кінокритикиня М. Корнатовська писала про соціалістичну культуру, яка ґрунтувалася на брехні, опортунізмі та порожніх гаслах [199]. На це звернув увагу й кінознавець Р. Мельчарек, який, посилаючись на соціологічні дослідження, зазначає, що у Польщі того часу склалася ситуація своєрідного «очарування»

дійсністю, адже видавання бажаного за реальне та перетворення суспільних інституцій на символи, відірвані від життя, спричинили таку атмосферу, в якій панував ідеологічний обов'язок [231, с. 229]. Таким чином, на перший план прагнули вийти ті аспекти повсякденного життя, які раніше маскувались за фасадом офіційної пропаганди. Режисери зосередилися на суспільно-політичному аспекті і відтворенні «неприкрашеної» реальності [193, с. 214].

Варто підкреслити і стійкий зв'язок між прагненнями представників «Краківської групи» та кінематографом «моральної тривоги». Режисери К. Кесльовський і Т. Зигадло – разом із Б. Косинським сформулювали маніфест «Краківської групи» у 1971 році. У ньому вони охарактеризували свої майбутні роботи як викривальні «фільми-протести», заявивши, що камера стане для них своєрідним скальпелем, яким вони виявлятимуть суспільні хвороби [134, с. 278]. Такий підхід закономірно призвів до конфліктів із цензурою. Бажання зобразити те, що залишалося «поза суспільною увагою» насправді було складовою ширшого культурного явища, що охопило різні сфери мистецького життя Польщі. Наприклад, кінематографічна діяльність Кесльовського у 1970-х роках підтверджувала як ідеї, задекларовані «Молодою культурою», так і позицію «Краківської групи» – розглядати кіно як спосіб аналізу соціальної реальності [205, с. 156]. До того ж значна частина польських режисерів 1950–1970-х років розпочинала саме з документального кіно і звернення до його елементів було характерним для багатьох польських режисерів того часу. У фільмах 1970-х років це проявлялося у використанні непрофесійних акторів, тяжінні до життєвої достовірності та у створенні картин у стилі «малого реалізму», які фокусувалися на буденних темах і побутових деталях, відтворених із максимальною природністю [175, с. 466].

Прагнення зобразити внутрішній неспокій людини перетворилось на осмислення тривожних симптомів доби – невдоволення особистим життям, фальші офіційних структур і державної риторики, загального лицемірства, морального спустошення, відчуття втрати цінностей і, зрештою, порушеного духовного стану людини, яка опинилася у пастці між прагненням до

стабільного добробуту та муками совісті через моральні компроміси. Як зауважує історик кіно Т. Любельський, це була форма групової психотерапії (продовження стратегії Польської школи) і мета художника полягала у проведенні своєрідного психотерапевтичного сеансу з аудиторією, впливі на її колективну пам'ять [209, с. 378].

Аби концептуально окреслити кіно «морального занепокоєння» (а також простежити його трансформацію і вплив на сучасний кінематограф), слід зупинитися на переліку польських стрічок, які найчастіше зараховуються до цього напрямку. У класифікаціях фільмів існує кілька підходів: деякі дослідники суттєво обмежують перелік, інші ж подають його досить широко. У цілому до цієї течії зараховують близько кількох десятків фільмів, знятих у період з 1975/76 до 1981 року. Серед найвідоміших імен – К. Кесльовський із такими фільмами, як «Персонал» (1975), «Спокій» (1976), «Кіноаматор» (1979), «Випадок» (1981); К. Зануссі з роботами «Захисні кольори» (1976), «Константа» (1980), «Контракт» (1980); А. Вайда з фільмами «Людина з мармуру» (1976), «Без анестезії» (1978), «Диригент» (1979); Я. Кійовський зі стрічками «Індекс» (1977) і «Кунг-фу» (1979); А. Голланд з фільмами «Провінційні актори» (1978) і «Самотня жінка» (1981); Ф. Фальк із роботами «Розпорядник балу» (1977), «Шанс» (1979); Я. Заорський з фільмами «Кімната з видом на море» (1977), «Затримана відпустка» (1978) і «Дитячі питання» (1981) та Б. Сасс з фільмом «Без любові» (1980). Сюжети всіх цих картин зазвичай викривали природу польської соціалістичної дійсності, яка ґрунтувалась на лицемірстві, аморальному суперництві та кар'єристській поведінці. Втім, відома кінознавиця М. Янкун-Допартова обмежує напрям лише сімома фільмами: «Захисні кольори» К. Зануссі, «Розпорядник балу» та «Шанс» Ф. Фалька, «Індекс» і «Кунг-фу» Я. Кійовського, «Провінційні актори» А. Голланд та «Кіноаматор» К. Кесльовського [188, с. 109].

Обговорення кіно «морального занепокоєння» неможливо уявити без окремого акценту на фільмі, який Т. Любельський назвав «дзеркалом епохи» [209, с. 368]. Ідеться про стрічку «Людину з мармуру» (1976). Режисер

А. Вайда був не лише ключовою постаттю Польської школи, а й наставником для майбутніх творців польського кіно. Молоді режисери об'єднались навколо кіностудії «Х», яка перетворилась на осередок польського кінематографа «морального занепокоєння». Слід одразу зазначити, що ключову роль у створенні цих фільмів відіграли дві кіностудії – «Тор» та «Х». З першою, створеною у 1967 році під назвою Творче об'єднання «Тор», пов'язані насамперед К. Кесльовський і К. Зануссі. Художнім керівником «Тору» спочатку був С. Ружевиц (1967-1968 та 1972-1980), а потім аж до 2019 року Зануссі. Другу студію «Х» було утворено за сприяння Вайди, який був її керівником протягом усього існування з 1972 року до 1983 року. Об'єднання «Х» стало місцем розкриття талантів А. Голланд, Ф. Фалька та інших режисерів. В період воєнного стану польський уряд примусово закрив студію як помсту за політичну позицію, яку зайняла команда, і яку фактично демонструвала у своїх фільмах (Вайда асоціювався з рухом «Солідарності»).

Попри різну тематику фільмів, концепція героя тієї доби багато в чому залишається сталою. Це цілком стосується й стрічки «Людина з мармуру», яку зазвичай намагаються винести за межі напряму через історичне тло, тоді як більшість фільмів «морального занепокоєння» фокусувалась на сучасних подіях. Проте з цим твердженням можна й не погодитися: сюжет фільму Вайди цілковито відповідає прагненням тодішніх режисерів, адже пошуки правдивої історії життя ударника праці Матеуша Біркута є прикладом звернення до теми сфальшованої реальності, що перегукується з ідеями «морального занепокоєння». «Людина з мармуру» стала для польського глядача нагадуванням про справжнє обличчя сталінської епохи та поштовхом до появи кінематографа, що ставив моральні питання в центр суспільної уваги. Цікаво, що ідея розвінчання міфу про героя соціалістичної праці вже знаходила втілення у кінематографі, зокрема, схожі мотиви можна простежити в латвійському документальному фільмі «Без легенд» (1968), знятому А. Бренчем та Г. Франком.

Повертаючись до питання окреслення кола фільмів, які слід віднести до напряму «морального занепокоєння», необхідно звернути увагу на дослідження кінознавиці Д. Даберт. Вона вважає основою течії роботи представників старшої генерації, зокрема Вайди. Дослідниця виділяє вже згадані фільми К. Зануссі, К. Кесльовського, згадує Я. Кійовського, Ф. Фалька, А. Голланд, Я. Заорського [33, с. 40-41]. До виразних представників напряму Даберт зараховує повнометражний дебют «Клінч» П. Андреєва (1979), а також картини Т. Зигадла – «Ребус» (1977) і «Нічний метелик» (1980). Таким чином, авторка значно розширює межі традиційного списку стрічок цього періоду. Крім того, кінокритики додають до переліку й інші помітні фільми: «Маятник» (1981) Ф. Байона і «Вільний стрілець» (1981) В. Санєвського. Попри часові нюанси ми вважаємо за доцільне згадати в цьому переліку «Шрам» (1976) і «Без кінця» (1985) К. Кесльовського, «Структуру кристала» (1969), «За стіною» (1971) і «Квартальний звіт» (1974) К. Зануссі, «Двері у стіні» (1973) С. Ружеви́ча, «Ялинку страху (1982) Т. Ленґрена.

Попри те, що польське «моральне занепокоєння» асоціюється насамперед з ігровим кіно, ряд тогочасних документальних фільмів за своєю проблематикою цілком суголосний концепції «суспільного і морального неспокою». Низка документальних стрічок 1970-х років також постала як реакція на кризові явища в ідеологічній та соціально-політичній сферах, відображаючи суть «реального соціалізму». У 1970-х роках у польській документалістиці відбулася помітна зміна поколінь. Молоді режисери, зберігаючи зв'язок із традиціями національного кіно, поступово дистанціювалися від неореалістичної естетики та принципу «об'єктивного спостереження», характерних для школи К. Карабаша [69, с. 298-299]. На зміну терплячій фіксації реальності приходить авторська позиція, що передбачає критичне осмислення життя (суголосною тогочасному польському кіно в цьому контексті є «критична хвиля» української документалістики кінця 1980-х – початку 1990-х років). Наприклад, творчість Т. Зигадла, К. Кесльовського та М. Лозінського репрезентує різні, але концептуально

пов'язані стратегії осмислення людини в умовах соціалістичної системи. Зосереджуючись на приватних, «малих» історіях, режисери формували розгорнуті соціальні портрети, що в сукупності створювали альтернативну, «неофіційну» версію історії Польщі другої половини XX століття [67, с. 227].

Зокрема, творчий шлях К. Кесльовського, який розпочався в площині документального кіно, засвідчує унікальне поєднання уважного спостереження [230] з виразною гуманістичною спрямованістю, морально-етичною рефлексією та критичним ставленням до політичних умов існування. З одного боку, Кесльовський показує людину, про яку влада не хотіла згадувати [190, с. 10]. З іншого – навіть у ранніх документальних роботах демонструє здатність перетворювати локальні, на перший погляд, епізоди повсякденного життя на узагальнені філософські образи. Між 1970 і 1971 роками – разом із Т. Зигадло, К. Войцеховським, А. Тітковим, М. Півовським та Г. Крулікевичем – Кесльовський став одним із провідних представників «нової хвилі» в польському документальному кіно. Він належав до наймолодшого покоління митців, які вважали, що кіно може стати ефективним засобом соціальної комунікації, але лише тоді, коли воно матиме вільну «журналістську» форму [230].

Серед визначних робіт, які підпадають, на наш погляд, в контекст «моральної тривоги» відмітимо документальні фільми «Як жити?» (1977, прем'єра 1981), «Іспит зрілості» (1979), «Проба мікрофону» (1980) М. Лозінського, «Початкова школа» (1971) Т. Зигадла та «Фабрика» (1970) «Робітники '71: нічого про нас без нас» (1971 рік разом із Т. Зигадло), «Рефрен» (1972), «Муляр» (знята у 1973 році, показана у 1980-х), «Автобіографія» (1975) «Не знаю» (1977), «З погляду нічного сторожа» (1978), «Балакаючі голови» (1980) К. Кесльовського, «Робітниці» (1980) І. Каменської. Документальне кіно цього періоду перетворюється на важливий інструмент суспільного самопізнання і моральної рефлексії. Цікаво, що навіть герої знакових ігрових стрічок напряму – «Людина з мармуру» (1976) Вайди

та «Кіноаматор» (1978) Кесльовського – документалісти, які прагнуть віднайти правду про історичне та сучасне буття країни.

Отже, існують два способи класифікації фільмів: одні дослідники надають перевагу вузькому трактуванню, інші – дотримуються ширшого підходу. Саме останній буде більш продуктивним для аналізу значення кінематографа «морального занепокоєння» в сучасному культурному просторі. Ширше тлумачення дозволить виявити його риси за межами польського контексту. Водночас варто пам'ятати, що надмірне розширення поняття може призвести до розмивання його змісту, ускладнюючи формулювання чітких тематичних та естетичних ознак напряму, щодо яких досі не існує однастайності серед кінознавців.

Аби уникнути плутанини та неточностей щодо приналежності фільмів, означимо, які стрічки розглядатимуться у наступних розділах відповідно до обраних екзистенціальних проблем. В рамках класичного кіно «морального занепокоєння» згадуються фільми «Персонал» (1975), «Спокій» (1976), «Кіноаматор» (1979), «Випадок» (1981) К. Кесльовського; «Захисні кольори» (1976), «Константа» (1980), «Контракт» (1980) К. Зануссі; «Індекс» (1977), «Кунг-фу» (1979) Я. Кійовського; «Провінційні актори» (1978), «Самотня жінка» (1981) А. Голланд; «Без анестезії» (1978), «Диригент» (1979) А. Вайди; «Розпорядник балу» (1977), «Шанс» (1979) Ф. Фалька; «Кімната з видом на море» (1977), «Затримана відпустка» (1978), «Дитячі питання» (1981) Я. Заорського; «Без любові» (1980) Б. Сасс; «Клінч» П. Андреєва (1979), «Нічний метелик» (1980) Т. Зигадла.

Як передвісники «морального занепокоєння», що вже містять відповідні характеристики напряму розглядаються фільми «Структура кристала» (1969), «За стіною» (1971), «Ілюмінація» (1973), «Квартальний звіт» (1974) Зануссі. В контексті проблемного поля «морального занепокоєння» згадані фільми «Шрам» (1976) і «Без кінця» (1985) Кесльовського, а також політичні картини «Людина з мармуру» (1976), «Людина із заліза» (1981) Вайди. Спираючись на положення екзистенціалізму, ми проаналізуємо життєвий шлях героя кіно

«морального занепокоєння» на прикладі повторюваних і найбільш виразних, на наш погляд, філософських проблем у цих фільмах: дискомунікації, самотності, смерті, тривоги, турботи, совісті, бунту й солідарності.

Окрім дискусій навколо списку ключових стрічок, проблема визначення кіно «морального занепокоєння» включає також певні хронологічні суперечності. Дослідники загалом погоджуються щодо умовної «кінцевої дати» існування течії – це запровадження воєнного стану в грудні 1981 року. Символічний занепад цього напрямку збігся із періодом «Солідарності», коли вже з'являлись фільми, що прямо критикували комуністичний режим, як-от «Людина із заліза» А. Вайди чи «Самотня жінка» А. Голланд. Водночас поза мейнстримом залишалась стрічка «Випадок» К. Кесльовського, яка була заборонена до 1987 року. Після скасування воєнного стану у 1983 році, низка репресивних норм зберігалась аж до 1989 року, що призводило до значних затримок у випуску фільмів. Завершальним етапом розвитку течії часто називають стрічку «Допит» Р. Бугайського, яку влада вважала «найбільш антикомуністичним фільмом в історії ПНР» [33, с. 41]; його показ став можливим лише у 1989 році.

Початок же течії залишається предметом кінознавчої дискусії. Часто старт пов'язують із 1975–1976 роками – насамперед з появою фільму «Людина з мармуру» (1976) Вайди та телевізійної стрічки Кесльовського «Персонал» (1975), яка є влучним передвісником напрямку загалом. Серед перших фільмів також називають «Захисні кольори» (1976) Зануссі та «Індекс» Кійовського (знятий на межі 1976 та 1977 р.), який через цензуру з'явився на екранах аж у 1981 році. Слід зазначити, що зачатки моральної проблематики вже були присутні у телевізійних роботах таких як «Картинки з життя» (1975) – сатиричній польській комедії, що складалась з семи новел, режисованих молодими Є. Домарадзьким, Ф. Фальком, А. Голланд, А. Котковським, Є. Обламським, К. Градовським та Б. Сасс. Усі сюжети будувались на основі газетних заміток Є. Кібіча (псевдонім публіциста Є. Урбана). Сатиричні нотатки описували абсурдні і комічні судові випадки з повсякденного життя

Польщі 1960–1970-х років, що стало своєрідним способом висміювання соціальних вад тогочасного суспільства. Добірку історій екранізували режисери-початківці, які пізніше стали основними представниками кіно «морального занепокоєння». Цікаво, що воно фактично зародилося на телебаченні (тоді під керівництвом М. Щепанського, який всіляко сприяв поширенню так званої «пропаганди успіху»). Починаючи з кінця 1960-х років, парадоксально саме телебачення стало полігоном для багатьох молодих кінематографістів і відомі режисери, а також нещодавні випускники Лодзької кіношколи, знімали телевізійні фільми.

Кіно «морального занепокоєння» завжди мало кілька шарів значення, які можна інтерпретувати на багатьох рівнях. За словами режисерки А. Голланд, один був соціально-політичною критикою, інший – екзистенціальним, інтерпретованим на емоційному рівні, не пов'язаному з поточною ситуацією в країні [238, с. 112]. Головний герой цих фільмів був звичайною людиною, буденність якої, на перший погляд, не вимагала ніяких героїчних вчинків. Водночас, ці звичайні, повсякденні обставини в певний момент змушували героя приймати рішення, досить складні з етичної точки зору. Формування образу героя було нерозривно пов'язане з утвердженням на польському екрані видатної акторської плеяди та тих змін, які вони принесли з собою. Зокрема, в акторській грі та діалогах частіше з'являвся елемент імпровізації та спонтанності. Персонаж створювався на знімальному майданчику, і актор ставав справжнім співтворцем героя. Режисери утримувалися від експлуатації краси акторів та акторок, то ж ті не соромились підкреслювати свої фізіологічні «недоліки» [156, с. 18]. Талановиті польські актори, такі як Є. Штур, Б. Лінда, З. Запасєвич, М. Коморовська, К. Янда, Є. Радзивілович, К. Залеський, А. Северин, Д. Ольбрихський, Т. Гук, Д. Сталінська, А. Ференци, Т. Ленґрен, Г. Шаполовська, М. Опаня та інші надали переконливості і природності герою кіно «морального занепокоєння». Зокрема, відома акторка М. Коморовська принесла у фільми метод відомого теоретика театру Є. Гротовського та Вроцлавського театру-лабораторії, де тіло

актора трактувалося як видиме середовище його внутрішніх процесів. Інший славетний актор Є. Штур, який був одним із співтворців художньої форми кіно «моральної тривоги», виявив захоплення акторів свого покоління сучасною американською грою [156, с. 19]. Молодші актори, опанувавши новий метод творчого вираження, гармонійно співпрацювали на знімальному майданчику зі старшими колегами з бездоганною технікою, такими як З. Запасевич, Т. Ломницький, Я. Гайос, Г. Голоубек, М. Дмоховський та інші.

Зміст фільмів явно переважав над їх художньою формою і здебільшого втілювався в похмурих картинах, схожих на інтимний репортаж, скерований на відверте осмислення соціальних проблем. Попри відсутність візуальної вишуканості фільми «морального занепокоєння» все ж мали особливу виразність «сірого повсякдення», створену такими видатними операторами як Е. Клосінський, який зняв найбільш знакові роботи К. Зануссі, А. Вайди, Ф. Фалька, Я. Заорського; Я. Петрицький, який втілював на екрані тонкощі найкращих робіт Кесльовського і А. Голланд; С. Ідзяк, який до здобуття світової слави працював з Кесльовським, Зануссі, Вайдою; співавтор Я. Кійовського – К. Вишинський; а також К. Пакульський, В. Сток і деякі старші колеги, такі як оператор Є. Кавалеровича – В. Здорт, який працював з Б. Сасс. Натхнення документальним кіно призвело до появи особливого методу зображення, запозиченого з документальної практики. Режисерам нерідко дорікали за надмірну «публіцистичність», критики називали ці фільми «журналістським кіно» [156, с. 26], однак саме ця «журналістська» дискусійність дозволяла відчувати глибокий розрив між офіційною позицією влади та світоглядом пересічних людей.

Кінознавець і культуролог Т. Мічка узагальнює тематику фільмів «морального занепокоєння» до двох універсальних ліній: «про атрофію почуття і аномалії сімейного життя та про виродження комуністичної системи і протиприродні явища в повсякденному житті» [229, с. 197]. Такий поділ охоплює більшість кінотворів того періоду, проте все ще не знімає питання більш чіткого визначення рис напрямку. Різноманітність тематики цих стрічок

ставити під питання критерії, за якими те чи інше кіно можна віднести до «морального занепокоєння». Для спроби окреслення таких ознак необхідно звернутися до спостережень, сформульованих польськими авторами. Зокрема, Т. Любельський серед основних характеристик тодішніх фільмів «морального занепокоєння» називає сучасну тематику, яка осмислює виродження комуністичної системи, зосередження подій переважно в провінційному середовищі, реалістичне зображення дійсності та момент ініціації головного героя [209, с. 379]. До того ж дослідник виділив у стрічках кілька основних повторюваних сюжетних схем – «дуель світоглядів» (зазвичай конфлікт двох особистостей), історію «пробудження простого народу» (проста пересічна людина переживає «моральну» ініціацію), «породження зла» (поступова деморалізація головного героя) та «інтелектуальний опір» (історія про моральні дилеми інтелігенції). М. Янкун-Допартова включала до напрямку лише ті фільми, які відповідають критеріям сучасної соціальної теми, молодого головного героя, який переживає складний досвід соціальної ініціації, а також реалізму оповіді [156, с. 22]. Д. Даберт наголошує на опозиційній тематиці стрічок, зосередженості на актуальних проблемах і вказує на специфічну «титульну моральну тривогу, реалізовану в різних естетиках» [156, с. 23]. У свою чергу, Д. Леппла, узагальнюючи М. Гальтофа, підтримує позицію, що характерними рисами є соціальна чутливість, сучасна проблематика, прагнення до реалізму, а також активна участь молодого героя в подіях, які зазвичай відбуваються у межах інституцій на певній дистанції від політики [205, с. 167]. Як зазначає Т. Мічка, «кіно морального занепокоєння» зображує суспільство, що ґрунтується на «цінностях реального конформізму» [229, с. 199]. Дійсно, ця соціально-психологічна та моральна орієнтація людини проявлялась у пасивному некритичному прийнятті існуючого стану речей, пристосуванстві, яке передбачало відмову від власної позиції. Людина в такому суспільстві стикалась з проблемою відсутності будь-яких моральних орієнтирів у побудові кар'єри та організації свого життя.

Попри відносно короткий період свого існування, напрям «морального занепокоєння» у польському кінематографі 1970-х років став основою для подальших спроб формувати нове кіно вже після 1983 року. Йшлося про прагнення винести на поверхню суспільного дискурсу болючі соціальні суперечності, започаткувавши своєрідний процес «морального очищення» колективної свідомості – через кіноаналіз тих проблем, які раніше були табуйовані або залишалися поза публічною увагою. Принциповою тут була ідея усвідомлення моральної кризи – відчуття її ненормальності. Сумніви у правильності рішень і формували той неспокій, який переживали кіногерої.

Попри значні здобутки, напрям «морального занепокоєння» не уникнув критики [60, с. 67]. Через характерну форму кінематографічного висловлювання фільмам закидали надмірну «публіцистичність» та «драматургічну схематичність» [208, с. 426], а подекуди й мізогінію через недовгождану їй поверхневу увагу до жінок на екрані. Кінокритикиня М. Корнатовська навіть сформулювала тезу про появу «нового соціалістичного реалізму», який, на її думку, не боровся із самою владою, а радше критикував окремих місцевих чиновників [199]. Ці спостереження поділяє і М. Гальтоф, зазначаючи, що через вплив цензури кінематограф не міг відкрито критикувати політичну систему, тож спрямовував увагу на її зовнішні прояви – інституції, державних службовців, корупційні механізми та соціальні недуги [173, с. 222]. Більше того Корнатовська вважала, що моральна проблематика замінила більш радикальну політичну критику, ставши безпечнішою альтернативою [33, с. 42].

З сучасної перспективи, думки Корнатовської, як і критика Гальтофа мають раціональні аргументи, однак викликають певне заперечення. Розглядаючи фігуру героя цих фільмів крізь призму сьогодення, варто враховувати насамперед конкретні історичні обставини та соціально-політичний контекст часу. Стрічки «морального занепокоєння» важко назвати відірваними від життя чи позбавленими емоційної напруги – навпаки, їхній зміст так чи інакше спонукав глядача переосмислювати власне ставлення до

того, що відбувається. Важко погодитись із тим, що фільми «морального занепокоєння» знаходились в площині відсторонених інтелектуальних проблем або не зверталися безпосередньо до глядача. Насправді ці стрічки досить гостро для свого часу піднімали тему моральної вразливості особистості, демонстрували розрив між офіційно проголошеними цінностями й справжнім життям за умов «реального соціалізму». Завдяки цьому вони стали майданчиком, де порушувалися ті теми, які ігнорували офіційні медіа та загальне мистецьке поле, а найсуттєвішим внеском цього кінематографа стало висвітлення «механізмів поневолення людей і його прийняття» [229, с. 199–200].

Зрозуміло, що фільми цього напрямку не відповідали офіційній риторичній партійної ідеології, хоч критика в них часто набувала прихованих форм і рідко виражалася прямо. З одного боку, кінематографісти зверталися до загальновідомих істин, заперечення яких було неможливим навіть для влади, з іншого – використовуючи символізм, підривали легітимність політичної системи, що призводило до заборон з боку цензури, відкладених прем'єр, негативних рецензій від контрольованої владою кінокритики [33, с. 41]. Іншими словами, кіно «морального занепокоєння» сформувалося як частина ширшого протестного руху – не тільки в алегоричній формі критикуючи державну систему, а й актуалізуючи роздуми про моральну деградацію особистості [60, с. 99]. Спільне переживання цих процесів стало підґрунтям емоційної солідарності суспільства. Навіть якщо їхній вплив здається незначним, ці фільми, безперечно, зробили внесок у поступовий процес демонтажу комуністичної системи в країні.

Справедливо буде підкреслити, що стрічки «морального занепокоєння» не мали однозначно повчального чи дидактичного характеру, натомість замість «моралізаторства» передбачали відкриту дискусію. Враховуючи історичний контекст їх створення, є цілком обґрунтованим висновок про те, що кіно «морального занепокоєння» зафіксувало похмуру епоху 1970-х років і, хоча би частково, змогло «порушити» внутрішню рівновагу польського

суспільства та тих, хто не був байдужим до питань історичної пам'яті й морального вибору.

Кожен з «морально занепокоєних» митців того часу зробив свій вклад у розвиток цього кіноявища, проте доцільно буде виділити двох флагманів – К. Зануссі і К. Кесльовського, творчість яких найбільш повно виразила суть кіно «морального занепокоєння». Хоча Зануссі остаточно присвятив себе мистецтву фільму, наукова сфера (спершу навчався на фізичному факультеті) й філософські пошуки залишилися фундаментом його творчого мислення. Зацікавлення Зануссі постатями науковців і філософів, а також їхнім місцем у сучасному світі, сформували його як режисера-інтелектуала. Часто у своїх стрічках він ставить перед героями ті ж самі вибори, з якими стикався сам. Такі персонажі настільки типові для його фільмів, що кінокритик Т. Соболевський охрестив їх «занусоїдами» – це здебільшого інтелектуали, які постають перед філософськими дилемами: питаннями сенсу життя, смерті, свободи волі тощо [202, с. 46].

Можна говорити про певну тематичну серію, започатковану у 1967 році, коли К. Зануссі разом із Е. Жебровським створили кілька сценаріїв, об'єднаних спільною проблематикою. На перший погляд, здається, що їх тематика доволі звужена й обертається навколо обмеженого кола персонажів – науковців, молодих інтелектуалів, викладачів, студентів. Проте саме ці фігури, на думку авторів, найбільш виразно втілюють екзистенційну складність щоденного життя сучасної людини. У своїх фільмах Зануссі часто розповідає не лише про руйнівну моральну кризу, чи філософствує про шляхи самореалізації людини, але й говорить про небезпеку деградації звичайних людських зв'язків – насамперед дружби і любові [179, с. 25].

У своїх творах Зануссі виявив чутливість до проблеми правди як фундаментальної цінності міжособистісних стосунків. Його інтимні телевізійні драми кінця 1960-х років вже порушували моральні питання [156, с. 13], і уже в його ранніх фільмах на екрані постають нетипові для польського кіно персонажі, які, як і сам режисер, аналізують природу свого вибору, своєї

моральної відповідальності й постійного прагнення до особистої свободи [97, с. 123]. На початку 1970-х років сформувався характерний для Зануссі образ героя – морально вразливої особистості, якій доводиться обирати між вірністю власним переконанням та спокусою зрадити їх. Зануссі намагався бути виразником думок покоління, на біографію якого дуже мало повпливав досвід часів війни і перших років після звільнення. Натомість він шукає відповідь на питання, які постали перед польським інтелігентом періоду стабілізації.

Незважаючи на те, що К. Кесльовського теж називають одним з провідних режисерів кіно «морального занепокоєння», бачення політичної та соціальної реальності Польщі в його фільмах було набагато складнішим, ніж у його сучасників. Світогляд режисера полягав у переконанні, що перш ніж боротися з певними проблемами, їх слід детально зафіксувати й осмислити. Як він стверджував, поки явище не описане – неважливо, мовою кіно, соціології чи літератури – його неможливо осмислити, а значить, і реагувати на нього. Цей погляд всередину системи був характерно точним і неупередженим. Вже його ранні документальні фільми 1970-х фіксували побутову рутину Польщі з її бюрократією і відчуттям екзистенційного виснаження, породженого гнітючою буденністю.

Кесльовський часто відтворює глибоке розчарування людини життям, перетворюючи фільми у «тендітну анатомію» соціального розпаду. Він розповідав про життя, де головну роль відіграє випадок. Спроби втекти від екзистенційної самотності є стрижнем його фільмів і подекуди можуть нагадувати філософські пошуки І. Бергмана [162, с. 51] і М. Антоніоні [230]. Кесльовський прагнув універсалізувати свої історії, зробити їх впізнаваними поза їхнім безпосереднім часом і місцем, поєднуючи інтимний мікросесвіт людини з макросесвітом її моральних рішень, несвідомо перетворюючи фільми у «моральне послання» [97, с. 91]. У роботах Кесльовського виразно проявляються мотиви екзистенціалізму, осмислення людини як істоти, приреченої на страждання, коли попри наявність свободи волі, вона часто потрапляє в «пастки долі». Герої його документальних і ігрових стрічок

прагнуть елементарного – спокійного і гідного життя. Проте реальність репресивної системи відторгає таке прагнення, змушуючи персонажів боротися навіть за найпростіші речі. У світі Кесльовського більшість персонажів не мають шансів на успіх, однак вони продовжують пошуки взаєморозуміння попри самотність [162, с. 55].

Теми морального вибору, відповідальності за власні рішення – це основоположні елементи екзистенціального дискурсу Кесльовського. Як і режисери, якими він захоплювався, наприклад М. Форман, Ї. Менцель, Е. Олмі та К. Лоуч, Кесльовський зосереджується на простих, звичайних людях і подіях, розповідаючи історію про неможливість досягнення гармонійного життя в несправедливому світі [175, с. 465-466]. Тож, і у Зануссі, і у Кесльовського на екрані постають універсальні постаті самотніх екзистенціалістів – людей, які поділяють схожу моральну вразливість, і до того ж зберігають натяки на тяглість відголосків романтизму – емоційність, душевний світ, індивідуалізм персонажів. Обидва режисери звертаються як до соціально-політичних так і до релігійно-філософських підтекстів.

Підсумовуючи, слід наголосити, що роботи творців «морального занепокоєння» віддзеркалювали глибинні соціальні очікування і тим самим зафіксували суперечливу історичну добу через універсальний мотив людської чутливості і вразливості. Це підтверджував один із наступників традиції кіно «морального занепокоєння» – режисер К. Краузе (автор фільмів «Вуличні ігри» (1996) та «Борг» (1999)). Він прямо висловлював суть власного творчого завдання: «Треба починати з людини і залишатися нею. <...> Дотримуйтеся морального вибору. У ньому актуалізується міф людяності, захищений і створений моральною тривогою» [210, с. 198].

Проблема визначення кіно «морального занепокоєння» вказує на складність пошуків кінематографічної формули, яка могла б вичерпно передати загальний стан «тривоги» героя, специфіку його внутрішнього конфлікту. Беручи до уваги зазначені раніше положення, можна інтерпретувати це явище в ширшому культурному та філософському

контексті, виходячи за рамки конкретної історичної ситуації, але водночас зберігаючи важливі риси напряду для окреслення трансформації даного кіно. Серед них – прагнення до реалістичного зображення повсякденного буття індивіда та його складних стосунків із суспільством у вигляді морально-етичного конфлікту; наявність «морального випробування»/«моральної ініціації» героя, коли відбувається переоцінка його переконань, що стає осердям драматургічного конфлікту твору; гостросоціальний характер і психологізм; виражена або прихована внутрішня опозиція персонажа до фальшивих суспільних ідеалів; увага до проблеми совісті, що в найбільш загальному вигляді постає як вибір між гідним, правдивим життям і моральною деградацією. Очевидно, що кіно «морального занепокоєння» зосереджується на проблемі морального вибору героя в умовах ціннісної дезорієнтації, загальної соціальної нестабільності та втрати довіри до соціальних інститутів. Усвідомлення внутрішнього сум'яття перетворюється для героя на глибоку психологічну драму, внутрішній конфлікт між прагненням до добробуту та «голосом совісті».

Окремі елементи ідейно-естетичного спрямування фільмів «морального занепокоєння» ми зможемо побачити і в сусідніх кінематографіях, однак підкреслимо, що притаманними польськими рисами цілком можемо вважати яскраво виражений соціально-політичний аспект, публіцистичну тональність фільмів, пильну увагу до психологічного світу та почуттів героя, стійкий акцент на його складних філософсько-моральних проблемах, а також саму тяглість образу романтичного героя, риси якого так часто виринають в польському кінематографі.

Висновки до розділу 1

Отже, зробивши загальний огляд ключових ідей філософів-екзистенціалістів, їх втілення у рамках робіт польських режисерів 1950-1960-х років та особливості формування польського кінематографа «морального занепокоєння» 1970-х років, ми окреслили понятійно-категоріальне підґрунтя

дисертації. Теоретичні положення С. К'єркегора, К. Ясперса, М. Гайдеггера, Г. Марселя, Ж. П. Сартра, А. Камю та інших філософів, дотичних до екзистенціалізму, формують актуальний науковий контекст для вивчення проблематики героя кіно «морального занепокоєння».

Встановлено, що Польська кіношкола стала ключовим етапом інтеграції екзистенціальної проблематики в національний кінематограф. Охарактеризовано образ героя, в якому поєднуються риси романтичної традиції, трагізм історичної долі, мотиви відчуження й самотності. Проаналізовано процес формування екзистенціального героя в польському кінематографі 1950–1960-х років у контексті культурних і соціально-історичних трансформацій суспільства, його еволюцію від Польської школи до кіно «морального занепокоєння», що відображає поступовий рух до глибокого осмислення морально-етичних проблем буття екранного героя.

Розглянуто вплив неігрового кінематографа та соціально-критичного дискурсу на розвиток тематики польських фільмів «морального занепокоєння». Окреслена проблема визначення концепту цього кіно, розглянуті конкретні соціально-політичні умови його формування, а також проаналізовані його ключові ідейно-естетичні особливості.

Розділ 2. Екзистенціальні модули в кінематографі «морального занепокоєння»

2.1. Феномен комунікативного відчуження й самотності героя

Проблема людської дискомунікації – одна з ключових тем кінематографа «морального занепокоєння», адже саме в ній закладено принципову неможливість людського порозуміння. Звернення до цієї проблематики цілком узгоджується з ідеями екзистенціалізму. Зокрема, філософ Г. Марсель наголошував на тому, що лише через іншу особистість людське "я" «набуває своєї чинності» [81, с. 22]. У подібному руслі мислив і М. Бубер, який стверджував, що справжні людські відносини можливі лише у парадигмі «Я – Ти», коли іншого сприймають як особистість, а не як функцію чи об'єкт. Однак саме про протилежний підхід функціонального використання інших людей часто попереджав кінематограф «морального занепокоєння», актуалізуючи проблеми людського егоїзму, байдужості, цинізму тощо.

У фільмах «морального занепокоєння» ці ідеї знайшли своє відображення в образах тих героїв, які стикаються з комунікативним відчуженням як через соціальні бар'єри, так і через власний моральний вибір, що підсумовується в одній з ключових проблем цього кіно – конфлікті особистості і суспільства. Людське буття – принципово комунікативне і характеризується ця комунікативність діалогічним взаємозв'язком [79, с. 163]. Тож саме з комунікації слід почати розгляд проблеми героя в кіно «морального занепокоєння», яке цілком вписується в контекст «філософії діалогу», адже в центрі багатьох стрічок дуже часто зображується зустріч так би мовити різних логосів, різних смислів. Це особливо характерно для «діалогічних» фільмів К. Зануссі, який аргументував вибір подібної драматургічної моделі: «...використовуючи метафору дороги, найцікавіше для нас – це перехрестя, момент, коли є два варіанти [262, с. 27]. Можемо стверджувати, що дискомунікація, яка виникає на цьому «перехресті» є для героя першою сходиною на його екзистенційному шляху, яку ми умовно назвемо «комунікативним» етапом розвитку героя.

Цілком прозоро ця проблематика втілена в одному з найвизначніших фільмів «морального занепокоєння» – стрічці «Захисні кольори» (1976) К. Зануссі, яка поєднала у собі філософські роздуми про природу людського конформізму та соціальну критику. Зображаючи наукову спільноту, пронизану цинізмом і байдужістю, режисер натякав, що цей портрет можна сприймати як метафору всього соціуму, в якому людська чесність і моральні цінності втратили сенс. Показово, що тодішній керівник кіностудії «Тор», представник Польської школи кіно, С. Ружевич без вагань схвалив сценарій Зануссі та надав згоду на запуск виробництва фільму [179, с. 72].

Сюжетні події розгортаються у літньому таборі для студентів, де організовано конкурс лінгвістів на найкращу наукову роботу. Керівництво табору бере на себе молодий аспірант Ярослав Крушинський (П. Гарлицький), який прагне будувати партнерські стосунки зі студентами. Ярослав дізнається, що не всі отримали запрошення на подію і що за цим стоїть проректор, який веде закулісну боротьбу з торунським науковим осередком і виключив їх зі списку учасників. Попри попередження доцента Якуба Шелестовського (З. Запасєвич), який забороняє обговорення цього питання, Ярослав бере до конкурсу студента Рачика з Торуня, порушуючи внутрішні домовленості. Робота хлопця викликає ентузіазм у студентів і роздратування у викладачів. Ярослав, обраний секретарем журі, нагороджує Рачика, але головну премію присуджують іншій посередній роботі.

Протягом усього часу доцент Шелестовський відверто насміхається і словесно знущається над Ярославом. Власне й весь сюжет побудований на їх протистоянні. Перший підхід до життя виражав доцент – розумна, але хитра людина, яка свідомо обрала шлях кар'єриста, сповнений моральних компромісів. Він уособлює тип цинічного мудреця, егоїстичного негідника, не позбавленого внутрішніх суперечностей і бунтарських почуттів у своєму ставленні до світу. Його опонент, молодий аспірант, є повною протилежністю і не здатний так лицемірно адаптуватися до середовища, в яке потрапив, а насправді поки ще позбавлений здатності пристосовуватися до повсякденного

зла. Після фінальної сутички Шелестовський з тріумфом заявляє: «Бачиш, я зумів розбудити тварину в тобі», – тим самим підкреслюючи свою здатність випробовувати і руйнувати моральні переконання людей [202, с. 45].

У своєму конфлікті герої доходять до глибинних роздумів про сутність людської природи. Ярослав вірить у мораль, чесність і справедливість, тоді як Якуб переконаний у релятивізмі, схильний вбачати в людині звіра, а в культурі – маску, що лише тимчасово приховує первісну жорстокість [137]. Як і в інших роботах Зануссі, у центрі фільму – зіткнення етичних позицій, які водночас можуть трактуватись як дві стадії внутрішньої трансформації одного характеру. Доцент, ніби Мефістофель, спокушає молодого героя, намагаючись зруйнувати його наївну віру в моральний порядок. З іншого боку він виступає в ролі вчителя, який навчає учня здатності адаптуватися до зла [184, с. 14-15]. Може навіть здатись, що Якуб насправді намагається вберегти колегу і не дати повторити власні помилки.

Критики здебільшого вважали, що перевага на боці Шелестовського, блискуче зіграного Запасевичем, – морально переможеної людини, яка розчарувалась в університетському житті. Він прагне довести безглуздість ідеалізму колеги, переконує його, що наука – це не поле для шляхетних ідей, а арена, де виживають лише найхитріші й найжорсткіші [137]. Дослідниця М. Марчак слушно вказала на те, що Зануссі своїм фільмом підкреслив індивідуальну моральну відповідальність за форму середовища, в якому живе людина, назвавши Шелестовського трагічною постаттю – особою, яка повністю усвідомлює власне моральне падіння, Фаустом, що вже не користується вигодами від «угоди з дияволом», і який прагне пришвидшити свій кінець [214, с. 192]. Зануссі демонструє, як деформується структура соціальних взаємин і як головним критерієм стає вміння пристосовуватись – той тип поведінки, який, за словами німецького філософа і соціолога Е. Фромма, є різновидом «втечі від свободи» [127, 2019]. Шелестовський шукає втечі від тягара свободи: позбувається самостійності, аби уникнути тривоги, сумнівів, самотності. Саме ця форма поведінки – злиття з

оточенням – і є сутністю конформізму доцента, який вочевидь переживає особисту драму самозречення, ховаючи себе під «захисними кольорами». Концепція «захисних кольорів» постійно ілюструється кінематографічними деталями і навіть природа, майстерно вхоплена оператором Е. Клосінським, підтверджує аргументи «хамелеона» Якуба, який скрізь вбачає хижаків.

Модель світоглядної дуелі, яку використовував у своїх фільмах Зануссі є найбільш очевидною ілюстрацією проблеми людської дискомунікації. Так було і у передвіснику кіно «морального занепокоєння» [176, с. 114] – повнометражному дебюті режисера «Структура кристала» (1969). Психологічна драма, знята без класичної драматургії, з елементами імпровізації та за участі непрофесійних акторів, що зробило фільм дійсно новаторським у польському кінематографі [141], стала першою знаковою роботою Зануссі, а також своєрідним віддзеркаленням настроїв інтелігенції кінця 1960-х років.

Сюжет «Структури кристала» побудовано на історії зустрічі двох товаришів, які колись навчались разом в університеті. Марек (А. Жарнецький) приїздить до Яна (К. Ярнушкевич) з наміром переконати його повернутись до наукової діяльності у столиці. Поки Марек активно вибудовував академічну кар'єру, Ян свідомо обрав спокійне життя разом із дружиною Анною в сільській місцевості, де він займається метеорологічними дослідженнями. Для Марека незрозуміло, чому Ян відмовився від перспективної наукової кар'єри заради скромного життя серед простих людей. Він бачить у дружині Яна людину не його рівня – ані за інтелектом, ані за освітою – і щиро не розуміє, що сталося з його другом, який, здається, не займається нічим важливим. Упродовж візиту він намагається переконати Яна повернутися до Варшави, де на нього чекає науковий керівник і нові можливості. Проте Ян змінювати свій спосіб життя не планує.

Знята оператором С. Матияшкевичем у чорно-білому, скромному, але витонченому візуальному стилі «Структура кристала» пропонує глядачу тишу інтимних роздумів. Символічно, що на фоні мальовничих пейзажів зимового

села, невимушених розмов і дрібниць побуту розкривається зіткнення принципових позицій героїв. Їх життєві шляхи ілюструють боротьбу утилітарно-раціоналістичного і гуманістичного уявлень про призначення людини. Марек, який став успішним фізиком, автором численних наукових праць і зробив кар'єру у науці, втілює активну, прагматичну стихію, прагне професійного результату. Він жадає контролю, активно шукає своє призначення, не озираючись на духовні координати. Його життя – це безперервна гонитва. Натомість Яна оточують звичайні люди, дружина – учителька початкових класів, з якою йому не треба шукати спільну інтелектуальну мову, щоденні турботи – погода, домашнє господарство, читання філософських книг про нескінченність, метеорологічні спостереження для громади. Марек проявляє до цього зверхність, трохи зневажливо ставлячись до такого «внутрішнього спокою». Насправді ж Ян – не менш раціональна людина, яка надає перевагу життю у гармонії з собою. Воно сповнене злагоди, яка не залежить від сторонніх оцінок, амбіцій чи гонитви за успіхом. Його втеча у приватний світ, де домінує самозаглибленість та відмова від участі в соціальних іграх, – ілюструє один із ключових мотивів ізолюваності героя «морального занепокоєння».

Під лаконічні повторювані музичні мотиви В. Кілара герої ведуть свій обережний моральний диспут. Дослідниця Е. Бочковська запропонувала прочитання, у якому двоє головних героїв репрезентують внутрішній конфлікт самого Зануссі, котрий на початку свого шляху вагався між фізикою і філософією, перш ніж остаточно обрати кінематограф [145, с.178]. Цікаво й те, що для створення сюжету фільму режисер надихався двома стрічками, які теж зображають конфлікт між міським та провінційним світосприйняттям: «Красунчик Серж» (1958) К. Шаброля та «Інтимне освітлення» (1965) І. Пассера [159, с. 166].

Схожу схему світоглядного двобою героїв, які представляють протилежні моралі, використав у своєму «Шансі» (1979) режисер Ф. Фальк. Драматичний фільм описував шкільне життя 1970-х років через призму

конфлікту та конкуренції двох вчителів. За сюжетом у провінційну школу приходить працювати новий вчитель фізкультури Янота (К. Залеський) – енергійний чоловік, який швидко береться за реформування дисципліни. Він створює команду з гандболу, знаходить прихильників серед колег і завойовує симпатії директора. Виснажливі тренування займають все більше часу в учнів і з часом Янота починає контролювати юнаків, навіть вдаючись до шантажу.

До шкільних урочистостей вчитель історії Еймонт (Є. Штур) готує виставу, але часті тренування Яноти заважають йому працювати. Врешті, директор вирішує, що замість вистави проведуть спартакіаду. Янота у гонитві за чемпіонством спілкується з учнями мовою сили і не бачить їх потреби у свободі, творчості чи самовираженні. В той час як вчитель історії намагається знайти індивідуальний підхід, поважаючи особисту гідність кожного [63, с. 49]. Він – гуманіст, тож піклується про виховання моральної автономії підлітків, звертається до інтелекту і критичного мислення, вірить, що учні мають право на самовизначення, навіть якщо це суперечить наказам згори. Не бажаючи поступатись моделі виховання свого колеги, на вчительській раді історик намагається виступити проти тренера, але колеги його не підтримують, адже авторитет і вислужництво Яноти покращують репутацію школи. Реакція колективу – ще один тривожний симптом морального розладу спільноти, де людина, яка прагне достукатися до сумління – легко зраджується іншими. Еймонт опиняється в ізоляції у своїй боротьбі за право особистості на власний вибір. Як зауважує Р. Домке, ця самотність є метафорою конфлікту між незалежним інтелектуальним поглядом і державною ідеологією [159, с. 170]. Зрештою, один із студентів, якого ображав тренер, спочатку намагається вдарити його, а потім накласти на себе руки і це остаточно руйнує кар'єру Яноти. Кульмінація у вигляді спроби самогубства одного з учнів – остаточний прояв «глухоти» школи до внутрішнього стану молоді. Викриття жорсткої й маніпулятивної позиції Яноти, яка насправді несе за собою втрату людяності, змушує його залишити школу.

Протистояння поглядів відтворене і у психологічній драмі «Кімната з видом на море» Я. Заорського – прямолінійній притчі про природу людського вибору. За сюжетом чоловік намагається стрибнути з верхнього поверху офісної будівлі в прибережному місті. За допомогою звертаються до молодого психіатра, доктора Кшиштофа Кухарського (П. Фрончевський), який пропонує залучити до справи професора Яна Лещинського (Г. Голоубек). Намагаючись врятувати самогубця, професор вступає у конфліктну комунікацію з Кухарським – психіатри по-різному ставляться до втручання в особисту свободу і по суті мають різне уявлення про людину як таку.

Прагматик і кар'єрист Кухарський сприймає живу беззахисну людину як проблему, а його ситуацію як виклик, який потрібно оперативно вирішити. Гуманіст Лещинський розглядає нещасного як особистість з правом вибору, тож прагне дати людині можливість самій свідомо обрати життя. За допомогою діалогу він хоче дати самогубцю шанс бути почутим і віднайти довіру [209, с. 385]. Врешті-решт, професор досягає успіху, але ціною власного здоров'я. Погляди обох психіатрів лежать у різних моральних парадигмах. І саме тому, як і в «Шансі» та «дуалістичних» фільмах Зануссі, розбіжність демонструє глибшу екзистенційну дискомунікацію. В «Кімнаті з видом на море» проблема актуалізується за допомогою показу «людини на краю», тобто у «межовій» ситуації, що лише підкреслює глибину підходу Лещинського, який намагається врятувати неповторну людську екзистенцію.

До підкресленого зіткнення різних поглядів на життя звертався і А. Вайда у своїй драмі «Диригент» (1979), кіноадаптації оповідання А. Кійовського про конфлікт видатного маестро Джона Ласоцького (Дж. Гілгуд) та амбітного керівника симфонічного оркестру Адама Петрика (А. Северин). В процесі репетицій стає очевидною протилежність методів диригентів і все більше загострюються проблеми не лише в оркестрі, а й у стосунках головної героїні Марти (Кристина Янда) зі своїм чоловіком Адамом, який веде мовчазну війну з Ласоцьким.

Проблема дискомунікації виразно зображена у повнометражному телевізійному дебюті К. Кесльовського «Персонал» (1975). За сюжетом дев'ятнадцятирічний Ромек Янухта (Ю. Махульський) після театрального технікуму влаштовується у швейний цех при театрі опери та балету, де шиє сценічні костюми й займається декораціями. Ромек щиро вірить, що виготовлення костюмів – це не проста реміснича праця, а співтворення мистецтва, однак скоро розуміє, що атмосфера театру не відповідає його романтичним уявленням. Слід відзначити, що певна конфліктна ситуація у фільмах «морального занепокоєння» неодноразово виникає саме у невеликих професійних спільнотах і у фільмі «Персонал» Кесльовський звертається до театрального середовища як локальної моделі всього польського суспільства. Вже перша сцена з дзеркалами, в якій показано Ромека і артистів балету, підкреслює дуальність і чіткий поділ двох протидіючих просторів: світ сцени та світ «закулісся» строго розділені. Про це Ромек дізнається у перший же день своєї роботи, коли швейцар інформує його про окремі входи – один для артистів, інший – для працівників [175, с. 469].

Неприємну правду про «залаштунки» сцени першим відкриває хлопцю випускник того ж технікуму – кравець Сова (М. Тарковський). За його словами повсякденна робота кравця – це збирання помостів і пошиття фраків, у чому немає нічого піднесеного. Не тільки глядачі, а навіть актори часто не усвідомлюють значення та складності праці технічного персоналу. У театрі панує моральна втома і це тисне на працівників сцени. Зверху, самозакохані артисти замість розмов про мистецтво кепкують із технічних працівників, можуть навіть облаштувати тенісне поле просто у майстерні.

Одного разу під час перепалки актор, незадоволений костюмом, який зробив Сова, розлючено розриває пошите вбрання. Тим же відповідає Сова, символічно розриваючи на собі форму кравця. На робочих зборах вирішують обговорити скандал. Ромек, який робить свої перші свідомі вибори дорослого життя, намагається публічно заступитися за товариша. Він пропонує працівникам створити свій власний самодіяльний театр. Врешті, Сова,

захищаючись від критики заявляє: «Артисти нас не помічають, – і далі додає слова, що легко переносяться на політичну реальність Польщі, – це наша справа. Проблема в тому, що ми мовчимо і нічого не кажемо... Цей театр мертвий... Він більше не спілкується з людьми». Після бурхливого інциденту Ромека викликає керівництво, намагаючись ненав'язливо переманити на свій бік. Ідучи на зустріч до керівництва, герой заходить вже через вхід для артистів. Там йому пропонують зробити свідчення проти колеги. Спантичений Ромек тримає руку над аркушем, закриває ручку і самотньо сидить у кабінеті, лишаючись на порозі свого вибору.

Образ юного героя «Персоналу» і його непевність на шляху моральної ініціації передають складнощі внутрішнього дорослішання. Кесльовський і сам описав сюжет фільму як «історію розчарування, яке пережив герой, коли він прийшов до театру з такими великими надіями» [252, с. 206]. Ромек став свідком бурхливих процесів всередині маленького колективу, що можна легко екстраполювати на все суспільство з його постійною тривогою і акумульованою незгодою з владою. На початку хлопець виступає радше стороннім глядачем, ніж учасником внутрішніх конфліктів і «підкилимних» інтриг театру. Символічна сцена, в якій він надягає окуляри: хлопець усвідомлює, що тепер «бачить чіткіше», і це стає метафорою «інтелектуального прозріння» героя [153, с. 60].

«Персонал» – це не лише історія про «внутрішню кухню» театру, а й критичне осмислення стану польської культури середини 1970-х, коли будь-яка справа руйнується, якщо бракує солідарності та довіри. Немає сумніву, що світ, показаний у «Персоналі», був метафорою стосунків між владою та суспільством [230]. Критик В. Свідзінський, зіставляючи «Персонал» з фільмом А. Голланд «Провінційні актори» (1978), розглядав обидві стрічки як приклади окремої течії «закулісного кіно» [252, с. 206]. На його переконання, обидва фільми завершуються не тріумфом, а моральною поразкою героїв: хоча прем'єри відбуваються, вони не приносять ані полегшення, ані святкового фіналу. Сам Кесльовський про це сказав так: «Театр і опера завжди є

метафорою життя в цілому. Це очевидно, що фільм був про те, як ми не можемо знайти свого місця у Польщі. Що наші мрії та ідеали неминуче стикаються з чимось дрібним та незначним» [251, с. 96]. Театр у «Персоналі» дійсно постає як особливий світ, спершу документально зафіксований, а згодом – трансформований у широку метафору соціального й духовного стану суспільства. Завдяки своєму досвіду в документалістиці Кесльовський перш за все прагне до правдивості зображення. Передана оператором В. Стоком майже репортажна естетика, яка сповнена метушні і живих розмов персонажів, робить цю скромну телевізійну драму ще більш впізнаваною для глядача. Зображення хаосу за лаштунками театру режисер обриває фінальним моментом морального вибору, і саме показ морально-етичних дилем згодом стане ключовим у творчості Кесльовського [155].

У ситуації дискомунікації опинявся і герой його раннього фільму «Шрам» (1976), що був переходом режисера від документального кіно до ігрового [175, с. 475]. «Шрам» охоплює період від середини 1960-х років і до зими 1970–1971-го року, коли Польщу сколихнули суспільні заворушення, і розповідає історію партійного діяча Стефана Беднаша (Ф. Печка), якому доручено реалізацію суперечливого проєкту будівництва заводу для місцевої громади. Щирі прагнення героя допомогти людям, а також його відданість партії зустрічають запеклий опір місцевих жителів. Під час протестів 1970 року Беднаш стає на бік робітників. Врешті-решт, спустошений герой, який зазнав критики як від мешканців, так і з боку партійної верхівки, залишає посаду. Попри легкість зображення бездушного чиновника, Кесльовський зробив вибір на користь складнішого образу – такого собі «чутливого функціонера», персонажа, який опинявся між службовим обов'язком і особистим моральним вибором, який переживав конфлікт між лояльністю до системи та прагненням залишитися людиною, здатною співпереживати й нести відповідальність за свої дії. Певною мірою цей образ продовжується у знятому Кесльовським в 1981 році фільмі «Короткий робочий день».

Повертаючись до проблеми дискомунікації, відмітимо, що вона є наскрізною і в історіях життя героїв «Спокою» (1976) та «Кіноаматора» (1979). Ця ж проблема оригінально змальована Кесльовським і у фільмі «Випадок» (1981). Там вона пронизує життя головного героя, який у кожному з варіантів свого шляху щиро намагається бути почутим – і щоразу переживає невдачу.

В ситуації несподіваної дискомунікації опинився журналіст-міжнародник Єжи Міхаловський (З. Запасєвич) у фільмі «Без анестезії» (1978) А. Вайди. Після гучного успіху «Людини з мармуру» Вайда запропонував А. Голланд написати сценарій до нової стрічки про людину, «поранену» не лише фізично, а й морально. Голланд мала намір створити сценарій, що прямо торкнувся б актуальних політичних проблем і під час обговорень із Вайдою вони разом дійшли до концепції майбутнього фільму: «показати звичайний процес розлучення як політичний, сталінський, фейковий процес» [226, с. 199]. Джерелом натхнення стала біографія видатного польського публіциста Р. Капусцінського. Водночас Голланд додала у характер головного героя елементи, пов'язані з її батьком – Г. Голландом, відомим комуністичним діячем, який загинув за нез'ясованих обставин.

Першим символічним натяком на невтішну долю Міхаловського стала назва телевізійної програми «Троє на одного». Все виглядало буденно, допоки він не дозволив собі сказати в ефірі зайвого, чим наразив себе на критику начальства. Щойно прибувши додому після відрядження, він зустрічає дружину Еву (Е. Далковська), яка повідомляє приголомшеному Єжи про намір розлучитися. Особисті потрясіння співпадають із кар'єрними. Ліберальні переконання Міхаловського не знаходять відгуку і після гострої критики його виступу на телебаченні він стає незручним для партійного керівництва, що організовує проти героя приховану кампанію цькування, зокрема призводить до заборони викладання у вищому навчальному закладі. На редакційній нараді з приводу премії за найкращу книгу Єжи публічно підтримує непопулярного кандидата, втрачаючи підтримку колег і програючи власну битву за свободу слова. Його головний опонент та публічний кривдник – молодий публіцист

Яцек Роцишевський (А. Северин), фактичний ідеологічний супротивник, амбітний кар'єрист і теперішній партнер Еви.

Ситуація ускладнюється повідомленням про скасування довгоочікуваного відрядження Міхаловського за кордон. Остання надія – вечір з Євою – обертається провалом. Єжи відмовляється давати згоду на розлучення, тому його противник у суді, адвокат Еви (Є. Штур), висуває низку вигаданих, образливих звинувачень. Вражений таким цинічним спектаклем Єжи залишає судову залу. Фінал обертається трагедією – на вулицю біля будинку Міхаловського виносять понівечене тіло. Обличчя героя майже не впізнати. Ева, яка прибігла на місце події, дізнається, що причиною загибелі чоловіка став вибух газу.

Образ Міхаловського, майстерно зіграний Запасєвичем, далекий від ідеалізації, адже він не позбавлений вад, проте тиск, який неочікувано спіткав його, викликає відчуття прикрої несправедливості. Міхаловський постає в образі інтелігента-дисидента, що не відмовляється від своїх переконань, які контрастують із моральною деградацією представників політичної й медійної верхівки. Як Єжи свідомо відмовляється від анестезії під час видалення свого хворого зуба, так без анестезії він переживає і свої раптові особисті потрясіння. Внутрішній конфлікт героя розгортається на тлі діагнозу, поставленого всьому суспільству, в якому порядна людина беззахисна перед системою [63, с. 52]. Оператор Е. Клоєнський відтворює це швидкоплинне згасання героя і створює в кадрі атмосферу пастки та відчаю, в якій опинився головний герой – чоловік, загнаний у глухий кут обставинами. Він втрачає перспективну кар'єру, підтримку колег, а постійне нагадування про особисту поразку лише підсилює почуття його безнадії. Апогеем дискомунікації з іншими людьми стає сам процес розлучення, який перетворюється у показову репресивну виставу і остаточно ламає героя. За словами Я. Фальковської у той час як «Людина з мармуру» зображувала ентузіазм молоді, яка могла подолати будь-які перешкоди на шляху до істини, «Без анестезії» «звернувся до гіркоти

та розчарування людини перед обличчям заплутаних ідеологічних маневрів польської політики» [163, с. 167].

Продовжуючи аналіз проблеми дискомунікації героїв, необхідно згадати психологічну драму «Метелик» (1980) Т. Зигадла, де ведучий нічного ток-шоу «Радіотелефон» Ян (Р. Вільгельмі) у прямому ефірі спілкувався зі слухачами, які стикались з особистими труднощами та прагнули психологічної підтримки. Ян втілював собою «швидку допомогу» для самотніх людей, намагаючись поділитися з ними теплом і співчуттям. Хоч він щиро любить свою професію, а слухачі цінують його здатність до співчутливого діалогу, він потрапляє у поле дискомунікації через власну моральну невизначеність. Виснажлива нічна робота та подвійне життя між дружиною Юстиною і коханкою Магдою призводять героя до втрати емоційної рівноваги. Його особисте життя – це низка невдач, а професійне – сповнене напруженості з колегами та керівництвом. Під час останнього ефіру програму знімають з трансляції, а Яна в стані нервового зриву відправляють на лікування до санаторію.

Найбільш виразною візуальною метафорою фільму є кадри з нічним освітленням і метеликами, які символізують «міських істот». Ян – один із таких «метеликів», що не може знайти світла. Брат режисера, оператор Я. Зигадло, підкреслив це грою з відтінками, де сірий концентрує загальний стан людського безсоння – момент між ніччю та днем.

Подібно до «моральної самотності», про яку говорив свого часу Е. Фромм [127], у цілому ряду героїв «морального занепокоєння» дискомунікація і самотність викликана насамперед їх принциповістю, так би мовити дотриманням власного етичного кодексу, як це було у «Константі» (1980) К. Зануссі, «Індексі» (1977) та «Кунг-фу» (1979) Я. Кійовського, «Затриманій відпустці» (1978) і «Дитячих питаннях» (1981) Я. Заорського, де відсутність порозуміння є постійним тлом життя персонажів і проявляється в загальній соціальній інертності.

Були в цьому ряді і колективні портрети, як у телевізійній драмі «Контракт» (1980), де Зануссі аналізує природу людського нерозуміння через

образи представників середньої та вищої ланки ПНР, які володіють чималою владою та впливом, але живуть на основі морально сумнівних позицій. У цьому фільмі Зануссі звернувся до класичного літературного мотиву весілля, яке, за традицією, є моментом зіткнення соціальних масок і прояву глибоких людських конфліктів. Режисер викривав моральне падіння привілейованих верств польського суспільства кінця 1970-х років, пропонуючи їх саркастичне зображення на екрані [173, с. 234].

Герої фільмів «морального занепокоєння» відчують відсутність емоційного зв'язку і самотність навіть у стосунках з близькими людьми. Часто на екрані людська дискомунікація окрім широкого контексту набуває вузького змісту на рівні сім'ї і подружжя, як це було у «Провінційних акторах» А. Голланд, «Кіноаматорі» К. Кесльовського та інших фільмах. Зрештою, проблемний аспект сімейних стосунків був утілений вже в ранніх роботах К. Зануссі – «Сімейному житті» (1972) та фільмі «Квартальний звіт» (1974), який став передвісником майбутніх робіт у рамках «морального занепокоєння». У «Квартальному звіті» Зануссі через історію професійної та подружньої кризи головної героїні Марти (М. Коморовська) вирішив показати протиріччя між безперечними моральними цінностями і конкретними вимогами індивідуального життя. Назва має подвійне значення: вона не лише стосується професійної сфери героїні, а й відображає її внутрішню рефлексію, намагання втримати баланс між розумом та почуттями.

Цілком очевидно, що відчуття самотності є логічним продовженням труднощів комунікації героїв «морального занепокоєння». Ідеї екзистенціалістів формують основу для розуміння самотності у фільмах цього напрямку. Уявлення про особистість в екзистенціалізмі ґрунтується на ідеї її радикальної самотності. Індивід постає як самотійна свідомість, що чинить спротив зовнішньому середовищу, «Іншому», а також соціальним інституціям – таким, як держава чи суспільство, – які прагнуть підкорити його. Як зазначав Сартр, людина "залишена сама собі": «Ми є самотні, нас нічого не виправдає»

[119, с. 428]. Тотальна самотність в кіно «морального занепокоєння» є символом духовної кризи всього суспільства.

Ця проблематика чи не найкраще розкрита у фільмі К. Зануссі «За стіною» (1971), який цілком вписується у контекст «морального занепокоєння» і навіть може вважатись одним з його перших представників. Написана у співавторстві з Е. Жебровським прониклива історія розповідала про таке собі «тендітне» зіткнення двох самотностей Яна та Анни (філігранно втілених на екрані З. Запасєвичем та М. Коморовською). Ян – біохімік з великим науковим потенціалом. За короткий час захистив кандидатську дисертацію, згодом – докторську, очолив лабораторію, а тепер готується стати професором. Зосереджений на кар'єрному зростанні, він веде усамітнене життя й уникає близьких стосунків. Одного дня, виходячи з дому, він зіштовхується в під'їзді зі своєю сусідкою – жінкою на ім'я Анна, яка просить підвезти її до інституту. Герой не пам'ятає факту їх знайомства, на що Анна іронічно промовляє: «Тепер можна жити поруч і не знати, хто у тебе за стіною».

Анна є повною протилежністю Яна – дезорганізована, емоційно вразлива, не здатна впорядкувати власне життя. Вона – біолог за освітою, і хоче перекваліфікуватися, сподіваючись отримати місце в інституті біохімії, де працює її досі лише побіжно знайомий сусід. Професора на роботі немає і той телефоном доручає Яну відмовити жінці будь-яким способом. Дискомфортна для обох розмова змушує героя розкрити справжні наміри професора Анні, яка і так про все здогадалась.

Згодом жінка знову зустрічає Яна біля будинку й запрошує його до себе, щоби показати свої наукові напрацювання. Вона хоче переконати його в щирості своїх намірів, проте виявляється, що її основна наукова праця написана іншими, а сама Анна лише згадана в подяках. Героїня наполягає, що зробила всю «чорну роботу», а дисертації вона не написала, адже відмовилась від попередньої теми, не знайшовши нової. Ян не знає, як поводитися, аби делікатно уникнути цієї вимушеної розмови, він прагне утекти, але жінка

усіяко затримує його. Анна відчайдушно намагається сподобатися своєму співрозмовнику, та атмосфера зустрічі зовсім цьому не сприяє. До того ж у квартирі зникає світло. У цю напружену мить їх темні силуети у тісному просторі кадру, знятого оператором Я. Гессе, трансформуються в обриси двох розгублених незнайомців, що дійсно «приречені» на свою самотність. У вразливої Анни немає на кого опертись і в кого просити підтримки – вона на порозі відчаю. Її становище поглинене хаосом постійних невдач, розпачем непереборної «тісноти» власного життя. У сльозах вона просить героя її поцілувати, однак він іде геть. Її дійсно занадто «гучна» самотність наповнює кадр, в якому лице Коморовської сповнене абсолютної беззахисності. Відсутність взаємності тут є ознакою нездоланної екзистенційної самотності, нездатності до спілкування [151, с. 21], і саме тієї левінасівської «етичної асиметрії», яка так часто охоплює кіногероїв.

Наступного дня Ян бачить, як на балкон Анни виходить лікар у білому халаті. Він іде до її квартири й дізнається, що вона ледь не загинула через витік газу. Герой здогадується, що відбулось, але Анна запевняє його, що все добре. Тепер Ян вочевидь не може позбавитись нав'язливого відчуття чи-то провини, чи-то сумніву у власному підході до життя. На відміну від інших героїв фільмів Зануссі, Анна та Ян не ведуть глибоких філософських діалогів і нібито не прагнуть розв'язати моральні дилеми, але на прикладі їх крихких стосунків розкривається тривожна неможливість налагодити зв'язок, виражена через замкнутий простір – метафору «стіни» [149, с. 221]. Двоє людей мешкають поруч, розділені тонкою стіною, однак між ними набагато більша емоційна відстань, яку так важко подолати. Героїню Анни критик А. Яцкевич назвав першою дійсно трагічною фігурою у творчості режисера [184, с. 14].

Так само гостро, але набагато трагічніше проблему самотності вдалося розкрити режисерці А. Голланд. Після спроби показу психологічного портрету і внутрішнього морального конфлікту героїні у фільмі «Щось за щось» (1977) вона змогла набагато глибше опрацювати свого жіночого персонажа у соціально-політичній драмі «Самотня жінка» (1981) за сценарієм самої

режисерки та М. Карпінського. Героїня картини – Ірена (М. Хвалібог), листоноша середнього віку, яка веде самотнє життя на околиці Вроцлава і самотужки виховує сина Богуся. Щодня вона працює до виснаження, аби прогодувати дитину, та ледь зводить кінці з кінцями у злиднених житлових умовах: жінка мешкає у тісній комунальній кімнатці біля залізничних шляхів, наданій державою. Побут ускладнюється ворожими сусідами – багатодітною родиною, що прагнула отримати її житло. На роботі Ірену не сприймають всерйоз як керівник, так і заздрісні співробітниці, які зазіхають на її поштову ділянку. Ці негаразди зачіпають сина героїні, адже найбільшій учень у класі стає зручною мішенню для цькування та звинувачень у хуліганстві.

Життя героїні змінюється після знайомства з Яцеком (Б. Лінда) – молодим пенсіонером з інвалідністю. Обоє героїв відкинуті байдужістю соціуму – вони відчайдушно прагнуть тепла й турботи. Тож, коли в житті Ірени з'являється Яцек, між ними виникає стійкий емоційний зв'язок, що народжується з глибокого відчуття покинутості. Не в змозі вирішити своїх проблем і забезпечити собі омріяне спокійне життя, Ірена йде на ризикований крок – привласнює гроші з поштових переказів, залишає дитину в школі й вирушає разом із Яцеком за кордон. Під час подорожі вони потрапляють у дорожню аварію. Згодом Ірена зізнається у крадіжці, і в момент крайнього відчаю Яцек душить її під час сну. Він вирушає до американського посольства, де, погрожуючи буцімто вибухівкою, вимагає виїзду до США. Арешт чоловіка завершує трагічну історію їх невдалої втечі.

Ірена та Яцек – проігноровані суспільством люди, які, попри власні слабкості, прагнуть гідного існування, однак опиняються на маргінесі суспільного життя. Втім, головна ідея фільму – це не просто соціальна відчуженість, а насамперед прикрий крах спроб Ірени встановити справжній контакт з іншою людиною. Як точно зауважує М. Янкун-Допартова: «Фільм про бідну листоношу виходить далеко за рамки кінематографічного документування бідності комуністичних країн і відсутності перспектив для чесної людини» [187, s. 159]. Зламом у її сірому повсякденні могло стати

омріяне життя із Яцеком. Прив'язаність між цими соціальними ізгоями, яких єднало неприйняття з боку інших людей, виглядала як можливість щасливих змін, проте ці надії розбиваються у старенькому авто, в якому жінка намагається втекти за кордон. Життя Ірени рухалось послідовністю нещасть і через це «Самотню жінку» можна сприймати як твір із рисами класичної трагедії, де вбивство героїні – кульмінаційний момент [212, с. 89].

Ірена має всі підстави бути переконаною у злій природі людини, адже вона живе в середовищі, позбавленому співчуття і взаємної підтримки. Її особистий досвід наповнений постійним зіткненням з егоїзмом, ворожістю та відсутністю емпатії, а її самотність – закономірний результат систематичного насильства й зневаги до слабкого. Глибоко в душі Ірена бажає доброти і це проявлено в останній сцені, яка розгортається на подвір'ї дитячого будинку, де Ірену, яка перетворилася на янгола, показано ніби в польоті. Вона кидає листа до сина з посланням: «Любий синку, будь добрим. Я незабаром повернуся, ми з тобою завжди будемо разом у нашому домі».

За словами кінознавця С. Бобовського людина у фільмах Голланд майже завжди перебуває у владі сил, які їй не підвладні [144]. Її герої з 1970-х та початку 1980-х років можуть лише погодитися грати за аморальними правилами або взагалі відмовитися від цієї гри. На тлі хаосу авторитарної дійсності [238, с. 111] Голланд і Хвалібог створюють унікальний портрет матері-одиначки (жінки у Голланд зазвичай глибоко трагічні фігури), яка переживає цілковиту духовну спустошеність. Прояв її божевільного протесту – крадіжка й втеча у невідоме – виглядають як утопічна спроба досягти справедливості, яка в реальності Ірени неможлива. Як зазначає М. Янкун-Допартова, у цьому світі добро не здобуває перемоги [187, с. 167].

До того ж «Самотню жінку» знято з дотриманням квазідокументального стилю – у стриманій, мінімалістичній манері, що фіксує непривітність провінційного життя в ПНР [225, с. 151]. Робота оператора Я. Петрицького майстерно передає гнітючу атмосферу, занурюючи глядача в задушливі простори – як інтер'єрні, так і екстер'єрні – наповнені людською байдужістю,

а подекуди – справжньою ворожістю. Петрицький підкреслює безпросвітність життя Ірени похмурими пейзажами та буденною убогістю, що панує в кадрі. Попри контекст часу на першому плані у фільмі не мітинги й страйки, а повсякденне існування слабкої, залишеної напризволяще жінки. Одна зі сцен фільму має особливо сильний емоційний вплив: змучена Ірена, щойно викравши гроші, байдужо проходить повз демонстрацію за звільнення політичних в'язнів. Героїня оминає групу людей із плакатом «Свобода», а Голланд протиставляє похмуре, злиденне життя Ірени цьому гаслу. У час возвеличення «Солідарності», режисерка вирішила зосередитися на драмі знедоленої, аполітичної жінки, яка жодним чином не дотична до великих соціальних змін, і показала реалії людей, яких повністю оминули великі перетворення епохи [140].

Болісна проблема самотності згодом не менш пронизливо відтворена у стрічці К. Кесльовського «Без кінця» (1985), де головна героїня, втративши чоловіка, перебуває в абсолютній дезорієнтації і невизначеності. Філософ С. Жижек трактував цю стрічку як прелюдію до фільму «Три кольори: Синій» (1993), оскільки вони обидва мають схожу сюжетну канву – смерть близької людини як переломну подію у житті героїні [265, с. 165]. Дійсно, можна сказати, що «Без кінця» виглядає безнадійною варіацією «Синього», адже якщо «похмурий і скорботний» «Синій» у фіналі пропонує героїні болісну надію, то «Без кінця» – демонструє справжнє «провалля» її самотнього відчаю.

2.2. Філософські категорії «смерті», «тривоги», «турботи» крізь призму кризи суспільства

Аналіз екзистенціальних модусів доцільно продовжити розглядом проблем смерті, тривоги і турботи, які формують важливий філософський пласт кінематографа «морального занепокоєння» (тривога і турбота героя тут є наскрізними мотивами, що переходять один в одного). Як було зазначено в попередньому розділі, катастрофічний вплив війни на людину зумовив актуалізацію теми смерті в кінематографі. Говорячи про це, ми звернулись

передусім до фільмів Польської школи, в яких страх перед смертю виконував важливу роль у моральному та духовному становленні героя.

У трактуванні екзистенціалістів вперше особистість стикається з досвідом смерті саме у формі «межової ситуації», однак така ситуація – це не лише епізод реальної загрози, а й будь-який переломний момент, ситуація внутрішнього зламу, в якій людина символічно «вмирає», втрачаючи свої попередні уявлення про себе та світ [86, с. 7]. В кінематографі «морального занепокоєння» проблема смерті здобуває морально-етичний вимір, який передбачає, що внутрішнє зростання людини неможливе без процесу «подолання» себе, що включає символічне «вмирання» і наступне духовне оновлення. Іншими словами, щоб подолати страх перед смертю, людині потрібно виявити, те що філософ П. Тілліх називав «мужністю бути».

До осмислення феномену смерті і страху перед нею активно звертався К. Зануссі. У своїй відомій книзі «Час помирати» автор пише: «Подумаймо, яким лихом виявляється у житті будь-яка стагнація, як легко людина вмирає духовно, не здаючи собі з того справи» [43, с. 11]. У фільмах режисера тема смерті сповнена християнським змістом: вона не трактується як кінець існування, а, навпаки, постає як можливість досягти вищого сенсу, як надія на зустріч із Богом [151, с. 309]. Цей мотив помітний уже в його дипломному фільмі з красномовною назвою «Смерть провінціала» (1966). Тінь смерті нависає над нещасливою героїнею фільму Зануссі «За стіною» (1971). Розібратися у природі смерті намагається герой «Ілюмінації» (1973). Та й у своїй стрічці «Спіраль» (1978) Зануссі звернувся до теми незворотного шляху людини до смерті, яка може стати абсолютно неочікуваною. У «Константі» (1980) режисер знову актуалізує проблему смерті. Окрім того, що герой намагається підкорити Гімалаї і повторити шлях свого покійного батька, який колись трагічно загинув у горах, він також переживає смерть матері. Ця тяжка втрата викликає в його душі екзистенційну пустку. Отже, тема осмислення смерті та людської скінченності посідає важливе місце у творчості Зануссі. Закономірним продовженням цих пошуків став пізніший фільм «Життя як

смертельна хвороба, що передається статевим шляхом» (2000), який найбільш повно підсумував зацікавлення автора цим екзистенціалом.

Мотив смерті постає у багатьох фільмах «морального занепокоєння» – «Індексі» Я. Кійовського, в якому внаслідок нещасного випадку на роботі гине знайомий Йозефа; «Провінційних акторах», де сусід Кшиштофа скоює суїцид і те саме ледве не робить сам Кшиштоф, а також «Самотній жінці» А. Голланд (Ірена трагічно гине у спробі втекти до кращого життя); «Кіноаматорі» К. Кесльовського, де Філіп знімає на камеру мати свого товариша перед її смертю і дарує йому можливість зберегти про неї пам'ять у кадрах плівки; у «Кімнаті з видом на море» Я. Заорського, в якій основний конфлікт будується навколо порятунку чоловіка, що хоче вистрибнути з вікна. Смертю завершується фільм «Без анестезії» А. Вайди. У фіналі Єжи фактично здійснює акт самоспалення, влаштувавши вибух газу у власній кухні.

Мислителі екзистенційної філософії підкреслюють, що смерть як явище нерозривно пов'язана з основоположними питаннями, які людина ставить щодо основ власного буття. Такі питання виникають у стані внутрішньої тривоги. Хоча для героїв фільмів «морального занепокоєння» переживання «моральної тривоги» є феноменом етичної природи, вона все ж має глибше екзистенційне підґрунтя. Суголосними до цього видаються роздуми С. К'єркегора про відчуття «моторошної тривоги існування», про тривогу як душевний стан людини [50, с. 189], рушійну силу особистісного розвитку, що допомагає індивіду усвідомити себе. Схожий підхід до тривоги ми знаходимо і у М. Гайдеггера. У «Бутті і часі» він стверджував, що через тривогу ми відкриваємо для себе справжню суть власного існування [50, с. 189].

Для екзистенціалістів тривога виникає перед самим фактом буття. Її найглибший вимір пов'язаний із усвідомленням смерті, яка визначає «горизонт» екзистенції. Тривога занурює людину в неспокій, проте вона й спонукає до пошуків порятунку. Американський теоретик екзистенційної психології Р. Мей пояснював це так: «Тривога – це передчуття в ситуації, коли під загрозою опиняється певна цінність, яка усвідомлюється людиною як

життєво важлива для її існування як особистості. Це може бути загроза фізичному існуванню (загроза смерті) або психологічному існуванню (втрата свободи, безглуздість). Загроза може стосуватися й іншої цінності, з якою людина ототожнює своє життя» [21, с. 116]. Постійна внутрішня напруга від протистояння загрозі небуття (в даному випадку «моральної смерті»), розкривається у понятті «турботи», яка продемонструє другий виокремлений нами «буттєвий» етап розвитку героя. М. Гайдеггер вважав, що життя людини нерозривно пов'язане з цим екзистенціалом: якщо їй нема чого турбуватися, нема до чого прагнути, нема чого остерігатися – часу для неї також не існує [19, с. 123].

Ця проблема є головною у фільмі К. Зануссі «Ілюмінація», який не зараховують до класичного переліку польських фільмів «морального занепокоєння», проте який, безперечно, пов'язаний з цим напрямом і надає обрис порушеної ним проблематики в універсальному масштабі. К. Зануссі задумував картину, яка б стала спробою осмислення світоглядних дилем, що постають перед сучасною людиною в добу наукового прогресу [214, с. 145]. Його експериментальний фільм – це яскравий приклад проблемного філософського кіноесе [139].

Проблематика моральної відповідальності особистості була однією з ключових тем для більшості режисерів, пов'язаних із польським кінематографом «морального неспокою». Вони досліджували її не лише через зіткнення різних ідеологічних позицій, а й через внутрішні пошуки істини, коли герой опиняється в стані екзистенційної розгубленості та переживає особисту кризу. «Ілюмінація» Зануссі демонструє саме такий підхід. Дослідник Р. Домке справедливо використовує до цього фільму термін «екзистенціальний неспокій» (*egzystencjalny niepokój*) [159, с. 167]. Через нього режисер змушує персонажа прийняти відповідальність за власне життя.

Дослідницьку природу свого есеїстичного фільму Зануссі підкреслив нетиповою композицією, де з основним ігровим сюжетом поєднано численні документальні епізоди та фрагменти наукових лекцій, зокрема початкова

сцена з польським філософом В. Татаркевичем. Він говорить про поняття «освянення», винесене у назву фільму, як про момент духовного просвітлення. Ця концепція стосується не лише «межових» ситуацій. Концепт «освянення» цілком характеризує інтелектуальні та духовні пошуки екзистенціального героя, зокрема героїв «морального занепокоєння», адже це той душевний стан, коли людина наближається до розуміння фундаментальних істин буття. Саме цю істину прагне віднайти головний герой стрічки – Францішек Ретман (С. Латалло). Режисер пояснював: «Використовуючи термін «освянення» в заголовку, я хотів підкреслити, що суто інтелектуальних зусиль недостатньо для досягнення просвітлення. Людині необхідно пройти крізь біль, хвороби та життєвий досвід, щоби наблизитись до істини» [197, с. 161].

«Ілюмінація» – це розповідь про дорослішання молодого інтелектуала, яка стартує зі вступу головного героя до університету. Склавши іспити з відмінними результатами, Францішек залишає рідне містечко, аби продовжити навчання на фізичному факультеті Варшавського університету. Він обирає фізику, бо вірить, що ця наука здатна дати точні відповіді на складні запитання влаштування світу. Згодом його життєвий шлях зумовлює сумніви у цьому переконанні. Ставши чоловіком і батьком, герой змушений тимчасово залишити навчання. У пошуках відповідей Франек звертається до релігії, навіть на деякий час оселяється у монастирі. Проте згодом повертається до цивільного життя, продовжує навчання, здобуває науковий ступінь, працює викладачем і науковцем.

Під час однієї з розмов зі своїм колишнім коханням Агнешкою він чує від неї заклик не турбуватися про себе так сильно, адже ми справді не такі важливі, як думаємо. Однак Франек не може позбавитись внутрішньої тривоги і турботи про життя, ніби задумуючись над одвічною кантівською формулою: «Що я можу знати, що я мушу робити і на що я можу сподіватися?» Коли йому все ж вдається завершити навчання, стати аспірантом і у 1968-му розпочати свою докторантуру, несподівано на заваді подальших планів стає серцеве захворювання. У лікарні кардіолог радить йому жити менш інтенсивним

життям. «Чистота серця важливіша за чистоту розуму» – казав на початку фільму філософ Татаркевич. Тож дуже символічно, що тернистий шлях героя завершується таким діагнозом – вразливістю його серця, яке так тривожилось природою світу і турбувалося про свій особистий мікрокосм. У тридцять років Франчішек все ще сумнівається у правильності свого вибору, сповнений неврозів і глибинного страху невизначеності майбутнього. Його спрага до істини залишається неподоланою, оскільки жодна з ідей не дає герою бажаного душевного спокою і пошук свого призначення перетворюється для нього на глибоку внутрішню драму.

Операторські рішення Е. Клосіньського є визначальним елементом формування візуального простору фільму, особливо зважаючи на метафору світла, ключову для концепції стрічки. Це виразно простежується в завершальній сцені на березі річки, де Франек проводить час з родиною, спостерігаючи за птахами, які летять назустріч сонцю – ніби символізуючи його спроби досягти духовного просвітлення [197, с. 161]. Франчішек заражений постійною рефлексією і прагненням описати світ, зрештою, зрозуміти його, знайти відповіді на глибинні питання буття [214, с. 157], серед яких усвідомлення невблаганності біологічного існування, адже все замикається на хворобі й смерті – фінальних межах людського життя. І тут наявна суголосність ідеям Паскаля про мізерність і скінченність людини у безмежному космосі. Герой живе у постійному напруженні і це типова «турбота» (і тривога) в екзистенціальному сенсі – буття, що виявляється у непевності, потребі вибору, постійному русі від незнання до розуміння, що так і не приносить заспокоєння. Ніби польський Фауст, Франчішек шукає абсолютного знання [143, с. 11]. Зрештою, мотив гірського сходження героя зчитується метафорою його духовно-морального вдосконалення і тернистого шляху до ідеалів. Навіть енцефалограма активності мозку символічно нагадує обриси гір.

Франек ніби уособлює шлях людського зародку, відтворений мовою науки у формі кіно. Під музичний супровід композитора В. Кілара глядачу

відкривається симфонія сумнівів Ретмана. Питання про те, чи досягає він стану «осияння» лишається відкритим, проте сам Зануссі та багато критиків вважали, що герой не досяг своєї мети. Його внутрішній спокій – лиш прояв примирення з цією невдачею [214, с. 154]. В подальшому цю ж тематику режисер продовжив у стрічці «Імператив» (1982), де математик Августин (натяк на святого Августина), намагається розібратися в питаннях віри, переживаючи духовну кризу. Назва «Імператив» натякала на категоричний імператив Канта – моральний принцип, духовним спадкоємцем якого є Августин як типовий герой кіно «метафізичного неспокою» [202, с. 42].

Ще у ранній «Структурі кристала» (1969) Зануссі показав суттєву різницю у проживанні героями своєї турботи буття. Якщо Марек був зацікавлений у практичних досягненнях і просуванні своєї кар'єри, то Ян турбувався про спокій самопізнання, збереження майже священного внутрішнього порядку. Не випадково імена персонажів відсилають до імен двох євангелістів – Йоанна і Марка. Ян жив у такт до внутрішнього метроному, не шукав істини у науковому поступі чи соціальному визнанні.

У «Захисних кольорах» (1976) і «Константі» (1980) Зануссі, «Затриманій відпустці» (1978) і «Дитячих питаннях» (1981) Я. Заорського герої проявляли стурбованість через відстоювання власної моральної позиції. Таке занепокоєння переживав герой «Індексу» (1977) Я. Кійовського, який прагнув подолати свою неспокійну вдачу (не випадково Йозеф на роботі зачитувався К'єркегором). Просякнуті тривогою власної безвиході персонажі «Провінційних акторів» (1978) А. Голланд теж перебували на ризикованому роздоріжжі життя. Не випадково дружина героя Анна в одній зі сцен читає Гайдеггера. Голланд явно вказувала на екзистенційний вимір своєї драми.

Однак найбільш показово проблема «турботи» проявлена у творчості К. Кесльовського, зокрема у концептуально взаємопов'язаних фільмах «Спокій» (1976) і «Кіноаматор» (1979). Їх герої рухалися у протилежних життєвих напрямках, проте обидва були позбавлені спокою як початкової і вищої мети свого буття. Слід сказати, що філософське поняття «спокою»

відіграє основоположну роль у фільмах Кесльовського і в його творчій біографії. Зокрема, у документальному фільмі «Я так собі» (1995) на запитання К. Вежбіцького: «Чого ви хочете?» режисер скромно відповідає: «Спокою».

Сценарій драми «Спокій» за мотивами розповіді Л. Борського Кесльовський написав у співпраці з виконавцем головної ролі – Є. Штуром. Фільм розповідав про Антека Гралака, який достроково виходить із в'язниці після трирічного ув'язнення. Герой починає працювати на будівництві. На спільному бенкеті чоловік зізнається колегам, як хоче все облаштувати: «далі сім'я, свій куток, жінка, діти, завжди обід вдома». Забувши, що таке нормальне життя, Гралак прагне звичайної повсякденної рутини, побутового щастя. Він чесно працює, одружується, що символізує початок нового, мирного етапу його життя, проте дійсність стає на заваді цим скромним надіям. Коли на будівництві зникає цемент, причетний до розкрадань начальник недвозначно натякає герою визначитися, на чийй він стороні. Працівники влаштовують страйк і Антек опиняється між двох вогнів. У фінальній сцені цієї «вольтерівської притчі» [209, с. 387] робітники, які сприйняли поведінку Гралака за зраду, відслідковують його і б'ють, в той час як він шепоче квінтесенцію своїх бажань і мрій: «Спокій...спокій...».

У «Кіноаматорі» Кесльовський знову говорив про глибинне людське прагнення спокою у житті, але вкотре продемонстрував його неможливість на прикладі аматора Філіпа Моша (Є. Штур), який щиро захопився кінозйомками. Із винятковою делікатністю Кесльовський зобразив поступову трансформацію героя – від зосередженого на особистому комфорті чоловіка до активного учасника громадського життя, що реагує на соціальні несправедливості [66].

Сценарій «Кіноаматора» Кесльовський написав разом із виконавцем головної ролі простого робітника Філіпа, який на початку фільму купує 8-міліметрову камеру, аби зняти перші миті життя своєї новонародженої доньки. Дізнавшись про покупку камери, директор підприємства доручає йому відзняти щорічний банкет на честь ювілею фабрики. Після перегляду матеріалу керівник цензурує фільм, пропонуючи вилучити кілька кадрів, що

демонструють «закулісся» свята, але при цьому схвалює подальшу діяльність Моша. Так тридцятирічний чоловік, який спершу прагнув лише зберегти родинні спогади, невдовзі занурюється у світ кінематографа. Не встигнувши усвідомити нову пристрасть, герой фактично стає початківцем у документальному кіно, отримуючи від директора нові завдання. Одержимість кінематографом викликає занепокоєння його дружини Ірки (М. Забковська), що поступово призводить до емоційної віддаленості між ними. Творче самовираження починає конкурувати з безумовною любов'ю до сім'ї.

Примітно, що усвідомлення соціальних і політичних реалій до Моша приходить саме через пізнання механізмів функціонування кіно. Мош глибоко вражений тим, яку силу можуть мати кінокадри. Навіть коротка сцена здатна зберегти пам'ять про померлих, викрити корупційні зловживання партійних чиновників або надати буденним моментам символічного сенсу – як прості голуби, що випадково потрапили в кадр. Філіп відкриває для себе кіно як дзеркало життя, а кіноплівку – як сховище пам'яті, перетворюючись на справжнього дослідника [170, с. 289].

Водночас керівник Філіпа демонструє, що в тодішній Польщі авторитарна влада й інституції цензури становлять єдиний невблаганний механізм [161, с. 151]. На думку дослідниці Б. Яніцької, тут можна побачити альянз на «Людину з мармуру» (1976) А. Вайди, оскільки телевізійний редактор у стрічці Кесльовського намагається переконати Моша зайнятися темою пропаганди так само, як це було з Агнешкою у фільмі Вайди [186, с. 97]. Показовим є епізод, де Філіп купує в кіоску примірник журналу «Politika» – він усвідомлює, що сконструйований владою образ світу часто ґрунтується на брехні та маніпуляціях. Разом з тим, Філіп несподівано зіштовхується з деструктивними наслідками своєї творчої діяльності. Після зйомки фільму, що викриває розтрату коштів та корупційні схеми місцевої бюрократії, Філіп втрачає роботу. Керівник зауважує, що через розголошення цих фактів доведеться призупинити будівництво нового дитячого садка, а його

колега Осух ризикує втратити робоче місце. Зрозумівши масштаб наслідків, Філіп дістає плівку з незавершеним фільмом і вирішує її знищити.

Образ Моша певною мірою можна тлумачити як кінематографічне альтер-его самого Кесльовського, адже він протягом багатьох років стикався у своїй творчості з дилемами, схожими на ті, які переживають персонажі його фільмів [157, с. 97]. У сцені, де головний герой гортає сторінки книги про кіно, глядач бачить кадри зі стрічок – «Попіл та діамант» (1958) А. Вайди, «Кохання» (1971) К. Макка, «Потяги під пильним наглядом» (1966) І. Менцеля, «Кес» (1969) К. Лоуча – авторів, яких Кесльовський високо цінував і чиє мистецтво справило на нього значний вплив [182]. Автобіографічного забарвлення «Кіноаматору» надає й те, що він пройнятий прагненням до документальної достовірності у передачі самого часу. Згадаємо важливе камео одного з провідних представників кіно «морального неспокою», колеги Кесльовського – К. Зануссі.

Символічним виглядає й перший кадр стрічки – сокіл, який хапає птаха. Цей образ уособлює характерний мотив творчості Кесльовського: невідворотну долю, випадок, що тяжіє над пересічною людиною, змушуючи її зіштовхуватися з несподіваними викликами, які часто виявляються непереборними [66, с. 153-154]. Так само несподівано самотній ентузіаст Філіп, приречений на нерозуміння з боку оточення, у тридцятирічному віці знаходить своє покликання, що дійсно сприймається як момент «освячення». Польська назва картини («Amator») вказує не лише на дилетантський рівень героя у кінематографії, але й на «аматорство» у житті загалом, а ця невинність, так переконливо зіграна Є. Штуром, робить його особливо привабливим на тлі цинічного світу, в якому він існує [161, с. 150]. Справді, «творчий неспокій», та екзистенційна турбота, які охопили Філіпа, викликали у нього усвідомлення глибокої моральної відповідальності перед іншими людьми. Поступово Філіп починає ідентифікувати себе насамперед як митця, а камера в його руках стає символом свободи і водночас моральних суперечностей, невід’ємних від процесу створення кіно. Ця ідея в цілому перегукується з філософією кіно

«морального занепокоєння», яке прагне показати глядачеві правду та спонукати до критичного осмислення соціальних і моральних проблем.

Як екзистенціальний герой Філіп поглинений своїми задумами та об'єктивом камери, що перетворюється на збільшувальне скло, крізь яке він бачить не лише людську натуру, а й соціальні деформації. Він пристрасно фіксує атмосферу застою, байдужості і руху за інерцією в пізньюсоціалістичних реаліях. Впоратись з підхопленою «хворобою» Мош не може і чим далі він йде шляхом документаліста, тим більше віддаляється від того, що складало його власне життя. Філіп безсилий перед системою, і навіть удома йому складно впоратися з обставинами. Попри спротив дружини, яка прагне зберегти сім'ю, він стає заручником свого другого «Я». Після того, як жінка залишає його, Філіп не може звільнитися від своєї пристрасті, сприймаючи сцену розставання як черговий кінокадр. Навіть у цю болісну інтимну мить він зберігає дистанцію спостерігача, що, за словами С. Жижека, є остаточним підтвердженням того, що він дійсно звів кінозйомку до рівня етичної місії [265, с. 138].

Я. Заторський назвав «Кіноаматора» історією «пробудження митця в пересічній людині», тоді як К. Т. Тепліц акцентував на екзистенційному вимірі стрічки, що порушує канони традиційного польського кіно...» [246, с. 221]. У подібному ключі К. Т. Тепліц порівнює «Кіноаматора» з «Вісім з половиною» сучасного польського кіно [173, с. 227]. За рівнем саморефлексії стрічка справді перегукується з роботами Ф. Фелліні [152, с. 45]: як італійський Гвідо, польський Філіп долає складний шлях мистецьких пошуків, але якщо криза Гвідо є наслідком його внутрішнього роздвоєння, то випробування Філіпа значною мірою виникають через взаємодію з соціальним середовищем.

У фіналі фільму, направивши камеру на себе, герой починає розповідь про своє життя – з того моменту, коли вперше взяв її до рук. Його нове розуміння себе начебто заперечує песимізм фіналу, але заключний кадр, у якому Філіп дивиться у свій об'єктив, немов у дуло рушниці, стає натяком на його метафоричну, якщо не буквальну, смерть як кінорежисера [161, с. 152]. У

мить, коли Філіп залишається покинутий усіма, він перетворюється на головного персонажа власного фільму-сповіді, а звернення до камери сприймається як покаяння. Цей мотив прагнення знайти «внутрішній прихисток» притаманний багатьом роботам у межах кіно «морального занепокоєння» [224, с. 76].

Ще більш заплутаними виявились дороги героя драми «Випадок» (1981) Кесльовського. Стрічка починається зі сцени крику головного героя Вітека Длугоша (Б. Лінда) під час авіаперельоту. Далі перед глядачем стрімко розгортаються спогади його життя: народження у Познані в 1956, під час придушення народного повстання (Познанський червень), смерть матері після пологів, переїзд із батьком (колись учасником жовтневих подій 1956 року) в Лодзь, де герой оселився у своєї тітки – переконаної комуністки. Вітек зберіг у пам'яті уривчасті згадки батька про померлу матір, прощання з товаришем, який емігрував до Данії, перше юнацьке захоплення однокласницею Чушкою (Б. Павелець).

Коли Вітек навчався на третьому курсі університету, його батько помирає. Ця втрата ставить його посеред екзистенційного перехрестя власного життя. Вітек вирішує взяти академічну відпустку та поїхати до Варшави. Він намагається встигнути на потяг, і в залежності від результату цієї відчайдушної гонитви, блискуче знятої К. Пакульським, глядач бачить три можливі варіанти його життєвого шляху. У першому він встигає і знайомиться з досвідченим комуністом Вернером (Т. Ломніцький) – колишнім засудженим в'язнем. Вернер порекомендував хлопця своєму товаришу Адаму (З. Запасєвич). Під контролем високопосадовця з партії Вітек почав діяльність у комуністичній молодіжній організації. Він зустрічає Чушку і між ними знову спалахує кохання. Коли вона ділиться із Вітеком таємницею про свою участь у поширенні забороненої літератури, він, не усвідомлюючи наслідків, повідомляє про це Адаму, що зрештою призводить до арешту Чушки. Охоплений докорами сумління, Вітек влаштовує скандал та вирішує розірвати стосунки з організацією. У розпачі він приєднується до групи молодих

активістів, які планують вирушити до Франції. Утім, на тлі заворушень подорож в останній момент скасовується.

У «другому варіанті» свого життя Вітек не встигає добігти до потяга. Він знайомиться з учасником опозиційного руху Мареком і священником Стефаном, котрий залучає його до підпільної роботи. Занурившись у нелегальну діяльність, Вітек допомагає у таємній друкарні, організовує підпільні зустрічі і навіть вирішує охреститися. Згодом герой подасть заяву на отримання паспорта для поїздки у Францію, але йому відмовлять, оскільки він відомий як антикомуніст. Органи безпеки пропонують йому паспорт за умови, що він розкриє контакти підпілля. Вітек відмовляється співпрацювати. По дорозі додому його викликають у розграбоване сховище опору і герою ще болісніше від того, що його звинувачують у зраді – мовляв, саме він здав адресу підпільної друкарні.

Тим часом Польщу охоплюють масові страйки. Знову поспішаючи на потяг, герой біжить на платформу, але спізнюється. Вийшовши з вокзалу, він випадково натикається на колишню однокласницю Ольгу (М. Гоздзік). Під її впливом Вітек вирішує повернутися до навчання. Згодом вони одружуються, і в них народжується син. Після захисту дипломної роботи Вітек влаштовується працювати в пункт невідкладної допомоги. Декан університету пропонує йому місце викладача. Вітек повністю присвячує себе науковій діяльності, уникає вступу до партії і не підписує петицію на захист заарештованих студентів, звинувачених у політичному інакомисленні. Коли декан пропонує йому взяти участь у подорожі до Лівії з серією лекцій, він погоджується підмінити колегу. Щоб встигнути на день народження дружини – змінює дату та маршрут перельоту – вирішує летіти через Париж. Герой сідає в літак і через кілька секунд після зльоту лунає вибух.

Ця картина стала візуалізацією концепції, викладеної Кесльовським у есе «Глибоко замість широко», опублікованому в журналі «Діалог» [195, с. 110]. У ньому режисер стверджував необхідність нової форми кіномови, яка б одночасно могла передати як політичний контекст, так і особисті переживання

людини. Очевидно, що режисер черпав натхнення з екзистенціалізму [260, с. 84]. Багато хто вважав цей фільм метафорою долі самої Польщі. Вітек має кілька життєвих шляхів, але кожен закінчується глухим кутом. Кожен вибір, як і сама повторювана сцена бігу героя до потяга під пронизливу мелодію В. Кілара, – результат величезної кількості випадковостей, які є часткою трансцендентного, фатального, що не підпорядковується людській волі. На початку кожного життєвого шляху здається, що Вітек справді має вибір, ким бути і виглядає як повноправний творець власної долі. Однак згодом він потрапляє у пастку випадковостей, які остаточно змінюють його життєвий шлях. Символом невблаганної долі стає сам потяг, на який герой спізнюється.

До того ж «Випадок» починається і завершується смертю. У передсмертному крику Вітека ми чуємо не лише інстинктивний жах перед смертю, а й глибоке усвідомлення неминучості та невідвортної близькості смерті [148, с. 427]. В перших двох сюжетах Вітек зазнає краху, навіть якщо фізично залишається живим. Лише у третій оповіді, ніби навчившись із двох попередніх, Вітек вирішує не робити жодного політичного вибору. На перший погляд, цей шлях мав би бути найменш небезпечним, та навіть він шлях закінчується трагедією. Як влучно підсумовує кінокритик Т. Соболевський про героя Вітека: «У кожному втіленні, його чекає звинувачення у зраді – ніхто в Польщі не може цього уникнути» [153, с. 22]. Фінал фільму по суті демонструє безперспективність нейтральної позиції. Смерть героя можна інтерпретувати багатьма способами, зокрема й через критику такої позиції «нейтральної» людини [246, с. 237], однак сам режисер надає цьому універсальний сенс: «Для мене найзначніший третій варіант долі героя – з авіакатастрофою. Адже смерть неминуча – яка різниця, чи станеться це в літаку чи в ліжку» [251, с. 113].

Герой у всіх трьох варіантах власної долі пристає до певного світоглядного фундаменту, чи то комуністичного активіста, чи то опозиціонера, чи то аполітичного громадянина, який сповідує принцип невтручання, тож його екзистенційна турбота розкривається через пошуки

відповіді на питання, ким бути. Нюанси трьох сценаріїв життя, послідовно розкриті акторським талантом Б. Лінди, насправді представляють собою ключові моделі реагування на соціальну дійсність, які були притаманні персонажам кіно «морального занепокоєння»: байдужість, пристосуванство або спротив. Ставши частиною системи – герой наражається на небезпеку зради близьких людей; протестуючи – прирікає себе на самотність і ризики для життя; намагаючись уникнути соціально-політичної активності – тікає від відповідальності. Доля набуває непереборної сили, віддаляючи Вітека від будь-якої справжньої свободи, а глядач стає свідком «нестримного процесу екзистенційного виснаження» героя [148, с. 427].

Та й у психологічній драмі «Без кінця» (1985) Кесльовського головна героїня потрапляє у пастку екзистенційного неспокою, намагаючись знайти для себе опору посеред болісної самотності. У своєму, можливо, найбільш політизованому і безпросвітному фільмі режисер описував політичні судові процеси в Польщі під час воєнного стану з незвичайної точки зору привида адвоката та його вдови. Стрічка стала переломним моментом у кар'єрі Кесльовського – від соціальної проблематики він поступово переходить до внутрішніх, глибоко особистісних тем, поєднавши «соціально-політичну» й «метафізично-психологічну» лінії.

За сюжетом молода перекладачка Урсула (Г. Шаполовська) переживає траур за своїм померлим чоловіком – адвокатом Антонієм (Є. Радзівілович). Фільм починається з кадру кладовища з висоти пташиного польоту: поступово екран затемнюється, могили ховаються в ніч, і в темряві залишаються лише бліді вогники запалених свічок. Цей похмурий вступ, майстерно знятий оператором Я. Петрицьким, задає тон усьому фільму, натякаючи на присутність мертвих у світі живих [138]. Після вступних титрів на екрані з'являється чоловік у чорному костюмі. Це привид адвоката Антека, який повідомляє подробиці обставин своєї смерті. Після поховання його невидимий дух стежить за світом. Героїня відчуває його присутність і усвідомлює, що її існування втратило сенс, адже чоловік був для неї найближчою людиною. Ні

виховання сина, ні робота не можуть повернути її до життя. В тяжких обіймах втрати їй доводиться мати справу з незавершеним судовим процесом останнього клієнта її чоловіка.

Втративши Антека, Ула втрачає й власні ціннісні орієнтири і лише тепер вона по-справжньому усвідомила глибину своїх почуттів до нього. Втрату неможливо компенсувати ні випадковими стосунками, ні спробами гіпнозу. Після невдалих спроб подолати тугу за чоловіком, Уршула передає сина на піклування матері і робить останні приготування до прощання з життям. Вона одягається в чорне, заклеює рота скотчем, символічно розриває зв'язок із зовнішнім світом, перерізаючи телефонний шнур, щільно закриває вентиляційні отвори та відкриває газовий кран. У фінальній напівсновидній сцені, душа Ули зустрічається з духом Антека. Разом під похмурий музичний супровід композитора З. Прайснера вони зникають у невідомості.

У переломний момент власного життя Ула фактично повинна була відповісти на питання, чи варте її життя того, щоб бути прожитим (ключове питання екзистенціалізму за А. Камю). Глибинна потреба бути разом з чоловіком виявилась сильнішою за потребу жити. Таким чином, основні теми «Без кінця» – смерть, пам'ять і кохання [172, 2003]. Песевич та Кесльовський створили дійсно екзистенціальну за духом драму, яку не слід сприймати лише як хроніку важкого періоду історії країни, адже через взаємини головних героїв режисер вводить у фільм універсальний метафізичний вимір, який надалі стане головним елементом його творчості.

Тож, врахувавши філософське підґрунтя екранного відтворення однієї з центральних категорій людського буття – «турботи», ми можемо тепер обґрунтувати більш вузьке формулювання кіно «морального занепокоєння», запропонувавши відповідник – кінематограф «моральної турботи» (пол. «*kinó moralnej troski*» / англ. «*cinema of moral care*»). Такий термін дозволяє точніше підкреслити, що у центрі цього кіно – залученість героя до проблем власного існування, де «турбота» визначає характер його взаємодії зі світом і з іншими людьми. Саме через турботу розкривається незавершеність людини, її

відкритість до вибору та необхідність приймати рішення, що визначають сенс її буття. У цьому контексті «моральне занепокоєння» героя постає саме як прояв його екзистенційної турботи, яка набуває морального виміру через усвідомлення взаємозалежності людського існування, знаменує перехід від занепокоєності власним буттям (турботи про себе) до поступового усвідомлення власної причетності до морального стану суспільства (турботи про інших). Відтак цей кінематограф можна розглядати як форму художньої рефлексії над морально-етичними проблемами суспільства, що виявляє глибинну екзистенційну стурбованість людини перед необхідністю здійснити моральний вибір і прийняти відповідальність за його наслідки.

2.3. Совість як етична домінанта кіно «морального занепокоєння»

Як відомо совість належить до однієї з найскладніших категорій у багатовіковій історії етичної думки. Незважаючи на різноманіття форм прояву совісті, цей феномен зазвичай розуміють як відданість певному внутрішньому голосу, що окреслює межу між Добром і Злом. Кінознавиця М. Братерська-Дронь пише: «Совість – одне з наріжних понять моральності. Її головною функцією є моральнісний самоконтроль, який регулює поведінку в соціумі, міжлюдських стосунках, впливає на здатність формулювати для себе моральнісні обов'язки. Такі доволі абстрактні уявлення, як почуття справедливості, обов'язку щодо інших, були б нездійсненні без посередництва совісті» [7, с. 19]. Совість людини тісно пов'язана з почуттям моральної відповідальності за власні вчинки, навіть станом страждання за умови уникнення цієї відповідальності, порушення моральної заборони чи зради себе [125, с. 362]. Зрештою, ще Кант стверджував, що моральний закон неможливо «витруїти» із совісті людини.

У стрічках «морального занепокоєння» совість є формою внутрішньої цілісності героя, оскільки встановлює ту «систему координат», у межах якої відбувається його життєвий рух і перехід до виділеного нами третього – «морально-етичного» етапу його екзистенції. Йдеться про моральну ініціацію

героя. Аналізуючи життєвий шлях своїх персонажів, польські кінематографісти «морального занепокоєння» показували не лише моральну ініціацію окремих особистостей, але й цілого покоління [231, с. 238]. За фасадом стабільності й успіху часто ховались лицемірство, страх і обман власної совісті. Тож поставало загальне для героїв питання: якщо аморальність приносить добробут, вплив, повагу, а доброчесність веде до убогості, вразливості і поразки – що вони вирішують обрати? Розглядаючи цей моральний вибір у житті героїв, слід звернути увагу на ключову ознаку «морального занепокоєння» – проблему «морального випробування» героя, тих морально-етичних дилем, відповідно до яких він обирає певну модель поведінки.

Можна стверджувати, що герой проходить своєрідне випробування сумлінням, результат якого визначається усвідомленням відповідальності не лише за себе, але й за інших. Саме такий конфлікт відтворений у «Константі» (1980) К. Зануссі, де головний герой Вітек (Т. Брадецький) набуває образу чи не останньої чесної людини у суспільстві брехні і пристосуванства. Вперше в такому вимірі у творчості Зануссі зображений чистий душею герой, який прагне бути вільним [184, с. 15].

За сюжетом Вітек дізнається про валютні махінації свого керівника Маріуша, який причетний до підробки віз. Він намагається з'ясувати, чому його колеги не звертають на це уваги. Під час нового закордонного відрядження Вітек вкотре зіштовхується з незаконною діяльністю на своїй фірмі і рішуче відмовляється брати участь у нечесних схемах Маріуша, які той йому пропонує. Це спричиняє ворожість з боку колег, які самі замішані в численних аферах. Герой безуспішно намагається достукатися до них і попри ризики подає скаргу до Ради працівників. Вітольд готувався до омріяної поїздки в Гімалаї, але у відповідь колеги його підставляють: на митному контролі у нього знаходять незадекларовані двісті доларів. Щоб якось заробити на життя після втрати роботи, він починає мити вікна хмарочосів та працює на будівельних риштуваннях. Похмура картина життя героя, знята

камерою видатного оператора С. Ідзяка, завершується трагічно. У фіналі, коли герой збиває стару штукатурку з фасаду будівлі, уламки падають на дитину. Лунає плач і відчайдушний крик Вітольда.

Самотність героя «Константи» мала насамперед моральні першопричини, адже герой, який чинив спротив недоброчесному оточенню, автоматично опинявся у меншості. Намагаючись жити в злагоді з внутрішнім моральним кодексом, Вітольд апелював до совісті, до порядку, до етики – але його колеги жили за іншими правилами. Проблеми героя «Константи» – це наслідок вибору чесності, вибору самому залишатися константою у світі, де все зраджує ідею постійності. Врешті, сам Зануссі висловлював свою інтерпретацію розуміння такої собі «константи» у житті людини: «...піддаючись мінливості, поступаючись минулості, змиряючись із нашою природою, підвладною пресингові часу, ми стаємо ближчими до смерті. Натомість борючись за все постійне, за постійні переконання і почуття, тривалі зобов'язання і довгу дружбу, ми хоч і обмежуємо нашу свободу, та чинимо опір процесам розкладу і вмирання» [42, с. 154].

Вітек був зосереджений на влаштуванні справедливого життя, чесній роботі, здійсненні планів, які були б продовженням гідної пам'яті батька і матері. Він думав про збереження морального порядку у світі, про те, яким повинен бути світ, якщо в ньому ще має місце честь і справедливість. Сама це прагнення до збереження моральної «константи», як чогось незмінного в часі, і робить його фігуру досить трагічною, але водночас шляхетною. Вразливий герой не здатний робити жодного вибору в житті, і все ж він постійно його робить: борючись з чужими пороками, борючись з долею за те, щоб врятувати світ через самого себе [184, с. 15].

Коли Вітольд стикався з системною корупцією, байдужістю і несправедливістю – на роботі, в лікарні, у суспільстві в цілому – він не зраджував собі, втілюючи глибоку потребу у правді, що проявлялась, на перший погляд, у дрібницях: відмові дати хабар, вмінні не бути байдужим, не виправдовувати банальність зла. Герой не хотів бути учасником тіньових схем

своїх колег і керівництва, бо це суперечить елементарним нормам порядності. Навіть його бесіди з викладачем університету, куди він приходить вільним слухачем, свідчать про його наївну віру у моральність і добро. «Ви дійсно вважаєте, що світ стане краще, якщо додасться одна справедлива людина?» – запитує його викладач. Вітек відповідає ствердно. Герой і сам розуміє, що, можливо, досі не подорослішав та зберігає наївну віру в ідеали. Попри свою прямолінійність і впертість Вітольд – ідеальний герой для кіно «морального занепокоєння», адже він живе безкомпромісним життям (Krakus, 2018, с. 44). Тож «константою» у фільмі може сприйматись як його віра у справедливість, так і його совість, що служить для Вітека мірилом правильності. Не бажаючи йти на компроміс із нею, герой відкидає заклик бути причетним до світу злочинного конформізму [173, с. 234]. Такий мотив жаги справедливості, жаги правди, між іншим був одним з центральних в етиці Е. Левінаса де «людське – це повернення до хворої совісті, до здатності боятися несправедливості більше від смерті» [132, с. 323].

Схожі риси характеру демонструвала героїня фільму «Затримана відпустка» (1978) Я. Заорського. Самотня літня архітекторка Марія (З. Мрозовська) сумлінно працювала в престижному конструкторському бюро і одного разу її команда отримала чудову можливість: давно поданий проєкт заводу після тривалих обговорень профспілки, нарешті отримав затвердження. Профспілка вимагає, щоб виробництво було запущене якомога швидше і співробітники розраховують на великі премії. Однак як головна проєктувальниця Марія наполягає на детальному виконанні проєкту, що, хоча й затримає терміни, принесе суттєву економію у кілька мільйонів. На роботі атмосфера стає напруженою: співробітники розуміють, що Марія права, але її безкомпромісність позбавить їх грошей. Зрештою, вони пропонують їй взяти відпустку. Повернувшись, Марія дізнається, що профспілка підтримала її позицію, а керівництво конструкторського бюро змінилося. Оскільки її посаду вже зайняли, вона змушена працювати як звичайний член команди.

Так само без лицемірства і зради своїх особистих ціннісних орієнтирів прагнув жити архітектор Місь з «Дитячих питань» (1981) Заорського. Не випадково герой теж працює архітектором (вибудовує порядок, намагається створити щось міцне і стале). В метафоричному сенсі він – будівничий власної мрії, яка з часом обвалилась, як недобудовані проєкти його команди.

Події фільму відбуваються у 1980 році. Місь (А. Ференци) після багатьох років розчарувань вирішує вийти на вулицю з транспарантом: «Випускник технічного університету шукає роботу, яка не потребує компромісів». Його арештовують і у в'язниці герой згадує молодість, проведену разом з друзями-архітекторами Войтеком (Ц. Моравський), Казіком (М. Конаровський) та Сільвією (А. Мандат). Під керівництвом професора Козловського (Г. Голоубек) вони працювали над проєктом житлового масиву. Зіткнувшись із критикою начальства, учасники команди, колись об'єднані подіями березня 1968 року, проявили різні погляди: від опортунізму до протесту. Зв'язки між ними з часом почали слабшати: Войтек став проектувати вілли для високопосадовців, Казік готовий йти на поступки заради кар'єри, Сільвія перетворюється на бездіяльного спостерігача. Лише Місь прагне залишатись вірним своїм юнацьким переконанням. На державній церемонії вшанування будівників соціалізму герой виголошує критичну промову, засуджуючи брехню та лицемірство свого оточення. Він втрачає роботу і працює чорноробом, а в серпні 1980 року приєднується до страйкарів. В умовах моральної зневіри Місь і його друзі починали з високих ідей, але поступово кожен з них зламався по-своєму, обравши компроміс. Нереалізований як слід архітектурний проєкт символізує душевне руйнування героя, який уперто намагався залишитись собою і зберегти вірність майже дитячій вірі у кращий світ. Фільм Заорського, який неодноразово порушував у своїх роботах тему «чистої совісті», критично передав стан морального клімату кінця 1970-х років і прямо говорив про слизькі компроміси, що отруювали польське життя. Проблема героя тут втілювалась у цілком конкретній ситуації вибору: чиста

совість і зруйнована кар'єра, чи престиж і фінансовий успіх, досягнуті через моральне падіння.

Водночас, говорячи про молодого героя, який виступає проти спокус, слід, звісно, виділити й «Індекс» (1977) Я. Кійовського, який також звернув увагу на цю проблему (і уславився першою в польському кіно сценою переконання героя співпрацювати зі Службою безпеки).

Німецький психолог і соціолог Е. Фромм свого часу приділив значну увагу осмисленню поняття «совість», зокрема, виокремивши два її різновиди – авторитарну та гуманістичну [167]. Перший тип виникає як результат засвоєння зовнішніх авторитетів – таких як батьки, релігійні інституції, державні структури або інші фігури влади, притаманні конкретному культурному контексту. Натомість гуманістична совість постає як прояв внутрішньої цілісності, незалежності, власного голосу, вільного від зовнішніх санкцій, чи заохочень, духовної зрілості та виникає з глибокого переживання істини та внутрішньої правди, а не зі страху покарання [116, с. 169]. Саме прояви гуманістичної совісті ми бачимо у героях кіно «морального занепокоєння». Вона пов'язана з їх особистісним моральним вибором, і лише вона не дозволяє герою морально занепасти. Це помітно в історії Ярослава у «Захисних кольорах» (1976) К. Зануссі, Еймонта з «Шансу» (1979) Ф. Фалька, Лещинського у фільмі «Кімната з видом на море» (1977) Я. Заорського, Кшиштофа у «Провінційних акторах» (1978) А. Голланд.

Та й у ранній «Структурі кристала» Зануссі робить перші натяки на майбутню дуальну конфліктність, властиву багатьом фільмам «морального занепокоєння». Марек міг видаватись Яну людиною, яка не надто опікуватиметься питаннями совісті (особливо враховуючи контекст часу і його матеріальні успіхи). У публічному виступі перед селянами Марек розповідає про природу кристалів – де їх можна знайти, як вони формуються. Він каже, що людство навчилося створювати штучні кристали, але їм ще далеко до природних. Цей образ можна застосувати до світогляду самого Марека: він переймається «штучним», натомість Ян знаходить справжні

кристали у природі навколо себе. Він віднайшов власну форму свободи – можливість займатися улюбленою справою, не зраджуючи своїх переконань, не шукаючи вигоди, а отже не йдучи на компроміси із совістю.

Водночас одним з перших у ряді класичних фільмів «морального занепокоєння» проблему совісті і ситуації «морального випробування» актуалізував К. Кесльовський у фіналі «Персоналу» (1975), коли керівництво пропонує Ромеку очолити аматорський театр в обмін на фальшиві свідчення проти колеги. Герой постає перед першим серйозним моральним вибором: зрадити Сову задля особистої вигоди чи зберегти вірність і самоповагу [175, с. 468]. Як у «Персоналі», так і у «Спокої» та «Кіноаматорі» Кесльовський торкається теми особистої чесності. Зокрема, документалісту Мошу з «Кіноаматора» випало робити подібний вибір в процесі усвідомлення реальності суспільства, контрольованого цензурою і політичною пропагандою.

Проблема совісті отримала своє звучання і у «Випадку» (1981), адже герой кожного разу проходить шлях, обумовлений моральними виборами. Сам Кесльовський підкреслював: «Вітек залишається порядним у будь-якій ситуації – навіть вступивши до партії. Зрозумівши, що мимоволі вчинив підлість, він знаходить сили збунтуватися і не зрадити себе» [251, с. 113]. У всіх сюжетних лініях, незалежно від політичних поглядів, Вітек щирий і чесний, прагне діяти відповідально та робити все, що від нього залежить [260, с. 85]. Імовірно, Кесльовський намагався донести просту думку про те, що порядність не має ідеологічної приналежності – її можна зустріти по обидва боки політичного конфлікту в Польщі. Це був доволі непопулярний висновок в атмосфері гострої політичної напруги на початку 1980-х років. В усіх альтернативних сценаріях Вітек намагається зробити найетичніший вибір, на який здатен. Як зазначає С. Жижек, «що приваблює Кесльовського в темі альтернативної історії – це сама ідея морального рішення, у підсумку – вибору між спокійним життям і виконанням місії» [265, с. 79]. Цей етичний максималізм пронизує всі варіанти біографії героя – у кожному він зазнає

краху, але не втрачає прагнення жити з гідністю, тож попри засилля випадковостей сталою залишається саме совість героя.

Між іншим, у фільмі А. Вайди «Без анестезії» (1978) доля Міхаловського, як у Вітека, теж закінчується трагічною смертю, проте у Вайди ця загибель стає хай і символічним, але насправді цілком конкретним відображенням плати за чесність, неможливості протистояти системі та особистим трагедіям без «анестезії» – важкого і неприємного компромісу чи слухняної згоди з власною поразкою у протистоянні несправедливості.

Втіленням совісті К. Кесльовський зробив адвоката Антека у фільмі «Без кінця» (1985) і не випадково дав цю роль актору Є. Радзивіловичу, тій самій «людині з мармуру» та «людині із заліза» А. Вайди: «Було цікаво спробувати знайти спосіб показати людину, чия совість була чистою, але якій немає місця в Польщі 1984 року. Саме тоді ми знімали фільм. <...> Такі люди, люди з такою чистою совістю та такими чистими руками, більше не мають шансів. Як висловити цю думку найясніше? Через смерть – подібні люди не виживають. Вони не створені для цієї епохи. Вони не в змозі пережити ці часи» [251, с. 134]. Як зазначив К. Песевич, смерть персонажа, якого Радзивілович втілює в «Без кінця», «означала смерть «залізної людини»» [242, с. 29].

А. Вайда цілком влучно окреслив проблему відданості героя своїм ідеалам і власній совісті у фільмах «морального занепокоєння»: «Так само, як свого часу народилася «Польська школа», так і сьогодні фільми молодшої генерації майстрів утворюють певну спільність, яка отримала назву «кіно моральної тривоги». Цей напрям пов'язаний насамперед з новим героєм. Він не трагічний, яким був герой війни, бо перед ним не стоїть гранична альтернатива – вибір між життям та смертю. Сучасний герой – це людина, яка бореться за утвердження свого ідеалу» [23, с. 85-86].

Поряд з прикладами «чистої» совісті у фільмах «морального занепокоєння» було кілька напрочуд яскравих героїв, які свою совість зраджують. Однією з показових схем, що порушує питання деморалізації героя, є історія «успішного» пристосування до корумпованого середовища,

де герой почувається комфортно у своїй аморальній боротьбі за високе становище. Т. Мічка справедливо зауважує, що у кінематографі того часу проявилось моральне спустошення і, говорячи про людей, які зазнають деградації в міжособистісних зв'язках, згадує фільм «Яструб, що танцює» (1977) Г. Крулікевича [229, с. 198]. Образ селянина Топорного підкреслює, як політична система сприяє і заохочує посередність. Шляхом інтриг і маніпуляцій такий герой досягає свого успіху, компенсуючи пережиті образи та приниження. Подібний тип свідомості (яка готова перейти до егоїстичних зловживань владою і довірою) є дуже характерним для кіно «морального занепокоєння».

Докори совісті не надто турбують героя фільму Ф. Фалька «Розпорядник балу» (1977). Режисер дебютував ще 1976 року у фільмі «Картинки з життя» з новелою «Актриса» про чоловіка, який видає себе за імпресарію. «Розпорядник балу» продовжував цю тему і розповідав про Лютека Даніляка (Є. Штур) – провінційного ведучого, який розважає публіку в маловідомих клубах, на святкуваннях для літніх людей та дитячих заходах. Не маючи власного житла, він мешкає в зйомній кімнаті разом із товаришем по роботі – Ромеком (М. Тарковський). Коли герой дізнається, що в місті відбудеться великий бал з нагоди відкриття нового готелю, він бачить у цьому шанс здійснити прорив у своїй кар'єрі і вирішує боротися за роль ведучого заходу.

Лютек переконаний у своїй професійності, однак розуміє, що має старших і досвідченіших суперників. Директор культурного департаменту обіцяє Лютеку підтримку, проте він не покладається лише на обіцянки і починає усувати конкурентів. Звернувшись до колишньої секретарки «Естради», він в обмін на інтимну послугу отримує компромат на одного зі своїх суперників. Згодом розповсюджує анонімні листи, щоб знищити репутацію конкурента, а потім виступає на зборах на його захист, що дозволяє йому зміцнити свій авторитет і завоювати довіру керівництва, не викликавши підозри. Коли перший «вибуває» з гри, Даніляк переключається на наступного. Життя Лютека стає схожим на нескінченну гонитву, яку

динамічно відтворює оператор Е. Клосінський: герой буквально біжить кадром, постійно укладаючи угоди. У бажанні отримати омріяний успіх Даніляк не цурається навіть зради коханої і найкращого друга Ромека, якому випала можливість провести бал і на буцімто слабке здоров'я якого підступно поскаржився лікарю Лютек. Врешті-решт, Даніляк обраний ведучим, проте тріумф виявляється напрочуд гірким. На святковому вечорі Ромек, дізнавшись про вчинок Лютека, публічно б'є його в обличчя.

У Фалька Є. Штур майстерно втілює ту суперечливу особистість, яка уособлює знайоме багатьом прагнення «влаштувати життя» і демонструє реальну ціну цього показного тріумфу. Не задоволений своїм бідним становищем Лютек у гонитві за правом провести бал все більше і більше показує «хижі зуби» навколишньому світу, вдаючись до негідних дій. У своїй боротьбі він досить швидко відмовляється від сумнівів і моральних обмежень, що особливо проявилось в зраді своєї дівчини та усуненні від проведення балу найближчого друга. Здається, що рушієм для Лютека є не стільки гроші, скільки бажання стати успішним. Спостерігаючи за колегами, які займають вищі позиції, Лютек відчуває заздрість.

Герой володіє неабиякою внутрішньою силою, що дозволяє йому безупинно йти до своєї мети. Його винахідливість і комунікабельність швидко змінюються огидними рисами. Світ шоу-бізнесу тут слугує метафорою всього польського суспільства, адже маніпуляції Лютека відбуваються на цілком сприятливому ґрунті: значна частина суспільства користується становищем для вирішення особистих питань, а їх взаємини зводяться до особистих домовленостей і хворобливих залежностей [142]. Історія Лютека – історія аморальної людини, поневоленої своїми бажаннями. Саме домінування цих бажань змушує індивіда задовольняти себе за рахунок інших, демонструє «спотвореність» людського «я» [255, с. 596]. Попри те, що Лютек здобув популярність і провів омріяний бал, він втратив найважливіше – дружбу, любов і власну гідність в очах близьких людей. Зрештою, як казав Вайда: «...не всі можуть дозволити собі таку розкіш як мати сумління» [23, с. 86].

Схожий шлях проходить і героїня фільму Б. Сасс «Без любові» (1980) про молоду репортерку Еву Брацку (Д. Сталінська), яка повертається до Польщі після завершення своїх стосунків з італійським журналістом. Минуло чотири роки з того моменту, як він покинув вагітну Еву. Вона народила дівчинку, яку тепер виховує її мати. З батьком дитини жінка підтримує лише формальний контакт телефоном і зрідка отримує від нього матеріальну допомогу. Щоб довести собі власну цінність, героїня вирішує досягти успіху будь-якими способами. Скориставшись підтримкою свого коханця – одруженого керівника Пйотра, Ева отримує стипендію на поїздку до Рима. Попри обмежений професійний досвід для репортажу вона пропонує тему про життя молодих жінок у місті. Ева згадує, як під час одного з нічних виїздів із міліцейським патрулем у гуртожитку для робітників вона сфотографувала п'яну дівчину Маріанну, втягнуту у бійку, і вирішує знайти її.

Після зустрічі з Маріанною, Ева починає їй співпереживати. Вона запрошує її до себе, ділиться спогадами про Рим, розповідає про своє кохання, що закінчилося спробою самогубства. Героїня бачить у дівчині відображення власного болісного минулого, тож допомагає їй позбутися алкогольної залежності, визволяє з-під впливу чоловіка, який скористався її довірливістю, переконує вже вагітну дівчину, що дитину варто залишити і поступово стає для неї подругою. Ключовий репортаж, від якого залежить подальше майбутнє Еви, має вийти на першій шпальті під назвою «Справжнє життя». Проте редакція вимагає фотографію. Після незначних сумнівів Ева додає знімок п'яної Маріанни, сподіваючись, що та ніколи не побачить його. Всім зрозуміла аморальність цієї публікації.

Блискавичне професійне зростання Еви зазнає краху, вона втрачає стипендію і місце в редакції, Пйотр від неї відвертається, а Маріанна намагається накласти на себе руки. Аби якось виправити завдану шкоду, Ева хоче встановити контакт з дівчиною, але та відштовхує свою фактичну кривдницю. Героїня робить останню спробу – разом із донькою приходить до лікарні зустріти Маріанну, але та постає вже зовсім іншою – впевненою,

збайдужілою, і зухвало відповідає їй у манері самої Еви, ніби увібравши у себе її черствість. Стрічка Б. Сасс «Без любові» дійсно виглядає як жіноча версія «Розпорядника балу» [254, с. 289], зважаючи на ту модель поведінки «без совісті», яку втілює головна героїня на шляху до своєї мети.

Таким чином, у кінематографі «морального занепокоєння» можна виокремити певні типи героїв, спираючись на вже наявні класифікації, що ґрунтуються на поведінці індивіда в рамках аксіонормативної системи [63, с. 47–48]. Наприклад, героїв ми можемо поділити на конформістів, опортуністів, ескапістів і бунтівників [135, с. 9], або ж позначити чотири ролі, які може виконувати герой кіно «морального занепокоєння»: «залучений», «покірний», «вилучений» та «повстанець» або «борець» [159, с. 176]. Детальніший аналіз цих типів було здійснено дисертантом в окремій публікації [63, с. 47-48]. Водночас варто враховувати, що світоглядні орієнтири персонажів подекуди не вкладаються у чіткі типологічні межі, що зумовлює появу проміжних варіантів, виділених автором, таких як «пасивний спостерігач», «індивідуаліст-одинак», «совісний» герой тощо. Оцінюючи поведінку героїв, необхідно виокремити також персонажів «раціонального» (наприклад, у Зануссі) та «емоційного» спрямування (зокрема у Вайди), що поглиблює дихотомію активних і пасивних героїв, або спостерігачів і діячів. Залежно від такого умовного поділу, була запропонована авторська схема двох основних груп героїв: «моралістів» (ідеалістів, а подекуди мрійників) і «реалістів» (скептиків). Перші – добре знають, як не слід чинити, але не можуть зрозуміти, як досягти свого ідеалу; вони бачать недоліки суспільства, але не знають, як досягти особистого балансу, кидаючи відчайдушний виклик суспільству, що зазвичай призводить до соціальної поразки. Характерні риси таких героїв-романтиків можна було простежити ще у роботах Польської школи кіно, що надає цій історії особливу спадковість в польському кінематографі [154, с. 483]. У свою чергу, «реалісти» добре розуміють недоліки суспільства, але знають, як досягти особистої рівноваги через конформізм. Отже, спостерігається поділ на тих, хто байдужий до чужого горя, і тих, хто не може

пройти повз страждання інших, розуміючи, що це може торкнутися і його самого. Говорячи про ці дилеми героя «морального занепокоєння» Вайда влучно окреслив ті суспільні протиріччя в яких він вимушений існувати: «Чого шукає сучасний герой, чим стурбований, чим не задоволений? І мої герої, і герої фільмів моїх молодих колег виходять на бій з проявами душевної черствості, байдужості, з ситим міщанством, яке у гонитві за матеріальним комфортом, кар'єрою звикає до компромісів і непомітно скочується на позиції життєвого конформізму» [23, с. 86].

Таким чином, специфіку героя кіно «морального занепокоєння» визначає його драматичний шлях – від ідеалістичних очікувань спокійного життя до усвідомлення неможливості досягнення спокою у процесі морально-ціннісної ініціації. Згадуючи славнозвісну метафору, використану А. Камю, а саме його філософське трактування образу Сізіфа, в рамках кіно «морального занепокоєння» доречно запропонувати іншу фігуру давньогрецької міфології – царя Тантала, з ім'ям якого пов'язують вислів «танталові муки». Гомер описує муки покараного богами Тантала як нескінченні страждання від спраги й голоду. Ще одним покаранням став велетенський камінь, підвішений над його головою й готовий впасти будь-якої миті. Міф про Тантала перетворився на загальну алегорію трагічної долі. Він приречений на безкінечне бажання того, чого не можна досягти. В цьому контексті Тантал може бути сприйнятий як філософський образ героя кіно «морального занепокоєння», адже той проживає свої «танталові муки»: майже у кожному з проаналізованих фільмів герой спочатку має наївне сподівання на те, що йому вдасться уникнути болісного морального вибору, однак його заповітне бажання ніколи не справджується. Будь-яка спроба залишитися нейтральним супроводжується особистими втратами і несе постійну загрозу морального тягара. Подібно до Сізіфа Тантал не може звільнитися від страждання. У випадку кіно «морального занепокоєння» сенс життя такого героя полягає у прийнятті моральної відповідальності всупереч власній безвиході.

Герой «морального занепокоєння» на власному прикладі показує важливість збереження пам'яті про універсальні людські цінності, ніби слідуючи заклику іспанського філософа М. Унамуно «плавати в морі повсякденності, не забуваючи про скелю вічності» [29, с. 10]. Чуйність совісті героя пов'язана з почуттям відповідальності за себе та інших і часто вступає у конфлікт з правом кожного на особисте щастя та комфорт. Загалом багатьом героям кіно «морального занепокоєння» властива така собі «совість-тривога» [125, с. 362], яка утримує людину від зради собі та руйнівних вчинків, карає за них, викликаючи переживання провини.

Отже, «совісний» герой кіно «морального занепокоєння» бере на себе тягар вибору між добром і злом. Він особливо чутливий до моральної недовершеності світу навколо нього, тож і совість його не може бути спокійною. В ширшому контексті важливою тут видається проблема взаємозалежності совісті з моральним рівнем розвитку самого соціуму, що й було вдало відтворено у багатоманітній проблематиці кіно «морального занепокоєння», що стало своєрідним «дзеркалом совісті», в якому голос митця перетворювався на голос громадянина. Саме проблема совісті була тим камертоном, що органічно об'єднав різні за своїм сюжетом і настроєм стрічки польських режисерів.

2.4. Екзистенційний бунт героя під знаком солідарності: екран vs реальність

Для розгляду проблематики бунту в кінематографі «морального занепокоєння» звернемось до філософії А. Камю. Розкриваючи передумови виникнення бунту, Камю пише, що в основі бунтарського руху лежить відчуття необхідності захисту деякої цінності, яка, на думку бунтівника цього потребує [55]. Бунт у Камю – категорія, в цілому пов'язана зі становищем людини у світі: він народжується з відчуття абсурдності, з розуміння несправедливості та нерозумності людської долі, що зумовлює «перманентне бунтарство» людського духу. Цей бунт приречений на поразку ще до свого

початку. Позбавлений ілюзій герой усвідомлює марність своїх зусиль, однак продовжує боротися і його бунт стає самодостатньою метою.

У фільмах «морального занепокоєння», що традиційно для польського кіно були пов'язані з політичною ситуацією у країні [164, с. 37], проблема бунту дійсно стає символом боротьби людини з абсурдністю аморального світу. Загалом же тема людського опору з'являється в польському кіно досить пізно, оскільки в умовах соціалістичної системи післявоєнної Польщі будь-яка форма бунту трактувалась як політична загроза. Лише в другій половині 1970-х років постать бунтівника набуває нової виразності на екрані [135, с. 16].

Одним з перших героїв-бунтівників у польському кіно «морального занепокоєння» став Юзеф Монета – герой драми «Індекс» (підзаголовок: «Життя та творчість Юзефа М.») Я. Кійовського. Політичний контекст цієї стрічки був цілком прозорим – фільм висвітлював долю студентського покоління, яке вступає в життя після 1968 року. На початку фільму студенти історичного факультету, серед яких особливо активний Юзеф (К. Залеський), помічають, що кілька їхніх однокурсників зникли зі списків. Вони безрезультатно протестують проти виключення з університету свого однокурсника Томашевського, котрий брав участь у березневих демонстраціях. Внаслідок перепалки з деканом через радикальні погляди Юзефа виключають з університету. Після цього він безуспішно намагається подати свої твори до видавництва і працює робітником на шахті.

Марія, дівчина Юзефа, з якою він мав серйозні плани на майбутнє, не підтримує його погляди й звинувачує його у відсутності «конструктивного конформізму»: «Навіщо протестувати, якщо це нічого не змінює?». Юзеф живе в убогій кімнаті на горищі, орендує її за невелику суму, і проводить вечори, пишучи свою прозу. Герой не має постійної прописки, нелегально продає вугілля і є підозрюваним у зв'язку з нещасним випадком, в результаті якого загинув молодий хлопець. Капітан міліції повідомляє, що на свідомість жертви вплинули твори К'єркегора, які йому порекомендував Юзеф.

Монета робить Марії пропозицію, але її батьки не підтримують заручин. Друг Юзефа Анджей, який також був виключений з університету, через кілька років повернувся, закінчив навчання, знайшов роботу і, врешті, одружився з Марією. Завдяки протекції батьків він отримав квартиру, яку Монета допоміг облаштувати. Розмова старих друзів завершується черговим розчаруванням для героя, підтверджуючи його повне нерозуміння мотивів цих людей.

Коли Марія виїжджає до Франції, Юзеф знаходить підтримку в новій супутниці Дарії, з якою зустрівся на підпільних лекціях з історії. Він продовжує навчання заочно і робить Дарії пропозицію. Заручини, на яких присутні його батьки, капітан міліції, головний редактор видавництва, директор і колеги з «вугільного блоку», знаменують важливий поворот у житті Юзефа. На весіллі він зустрічає всіх важливих для себе людей, однак їх поведінка ще більше дратує його і у гніві герой виганяє всіх гостей. Попри внутрішню кризу та розчарування в близькому оточенні, фінал фільму позначає новий етап у житті Монети, який став вчителем. На одному з уроків учні протестують проти навчальної програми, яка суперечить світогляду молодого покоління, зокрема один з учнів критикує Юзефа і вчитель наказує йому покинути клас, після чого виходить з кімнати й агресивно крокує шкільними коридорами.

Герой «Індексу» у напрочуд природному виконанні Залеського завжди здавався оточенню тривожним маргіналом. Зрештою, і фінальне «весілля» стає місцем тотального нерозуміння героями один одного: жоден не розділяє світогляду Йозефа. У прагненні реалізувати себе він не приймав загального пристосуванства і подвійних стандартів, але виявився нездатним примирити свою принциповість із вимогами суспільної системи. Іронічно, що ставши вчителем, бунтівник Йозеф втрачає право висловлювати правду, ставши голосом тієї світоглядної моделі, яку сам же зневажав [208, с. 445].

Так само як можуть відстоюють свої принципи Марія з «Затриманої відпустки» (1978) та Місь з «Дитячих питань» (1981) Я. Заорського, Вітек з «Константи» (1980) К. Зануссі, Еймонт з «Шансу» (1979) Ф. Фалька. Їх незгода

з тим, як все влаштовано, постає формою їх персонального бунту, опору суспільній недоброчесності.

Боровся за себе в буквальному і переносному сенсі герой фільму «Клінч» (1979) П. Андрєєва, де за сюжетом у маленькому містечку колишній чемпіон Польщі з боксу, Тадеуш Палчинський (Б. Смеля), відомий як «Палка», намагався організувати аматорський боксерський клуб. В одному з боїв, випадково вийшовши на заміну, Єжи Олейнічак (Т. Ленґрен), «Олей», неочікувано виграє. Надихнувшись Палкою, він починає займатися боксом. Фільм Андрєєва показував закулісні аспекти сучасного спорту через історію молодого героя, котрий стикається з високою моральною ціною досягнення професійних вершин. Світ спорту тут є уособленням «людських джунглів», де панує корупція, а сильніші зневажають слабших [209, с. 390]. На шляху до успіху герой стає об'єктом інтриг, принижень і маніпуляцій з боку спортивних чиновників, однак бореться і досягає свого.

Своєрідним бунтівником-ідеалістом постає й герой «Провінційних акторів» (1978) А. Голланд – першої повнометражної картини режисерки за сценарієм, написаним у співпраці з В. Заторським. За сюжетом в театральний колектив провінційного містечка прибуває режисер Славомір Щепана (Т. Зигадло). Театр має представити постановку драми С. Виспянського «Визволення». Головну партію Конрада довірено акторові Кшиштофу Малевському (Т. Гук). Для нього створення значущої вистави це – шанс, який може змінити все життя. Та незабаром стає зрозуміло, що режисер сприймає проєкт лише як сходинку у власному професійному зростанні, а обрана для вистави авангардна форма спотворює глибину твору. Кшиштоф виступає проти, але не може нічого змінити. Своє розчарування він переносить у повсякденне життя, дедалі гостріше відчуваючи небажання змін у стінах занепаłego театру. Його дружина Анка (Г. Лабонарська), яка працює в театрі ляльок, теж не знаходить у праці душевного задоволення. Зосередженість Кшиштофа на кар'єрі призводить до поступового руйнування їхнього шлюбу.

Хоча у театрі назріває конфлікт, а генеральна репетиція закінчується нервовим зривом, прем'єра «Визволення» усе ж відбувається. Кшиштоф усвідомлює, що зіграв Конрада не так, як мріяв, знову не сказавши аудиторії нічого справді глибокого. Він втрачає можливість отримати цікаву роль в іншому театрі, а дружина залишає його. У відчаї Кшиштоф намагається вкоротити собі віку і вдається до алкоголю. Виснажений емоційно й морально, у фіналі герой приходить на виставу в театр до Анки. Відбувається їхнє примирення, хоча в ньому відчувається гіркий присмак втрачених надій.

Головний герой прагнув врятувати світ за допомогою мистецтва, але у своїй «боротьбі з вітряками» стикнувся з «айсбергом конформізму» та дріб'язковістю свого оточення [238, с. 112]. Кінокритикиня М. Янкун-Допартова відзначала, що у фільмі можна побачити алюзії на проблематику, підняту у «Визволенні» Виспянського, яке актори намагаються поставити на сцені. Замість піднесеної ідеї об'єднання мистецтва і життя, стрічка демонструє побутове і навіть вульгарне обличчя театрального середовища кінця 1970-х [216, с. 138]. Як і у Виспянського, тут ідеться про спробу звільнити творчість від фальші, але як показують «Провінційні актори» – ця мета недосяжна через різницю бачення тих цінностей, за які варто боротися. Таким чином режисерка завжди по-різному розповідала одну історію: спробу бунту, яка в той час і в тому місці була приречена на провал [238, с.110].

У суспільному й політичному наступі на особистість, кожен герой ризикує вести власну війну самотньо й ізольовано. Тож історії, зображені у фільмах «морального занепокоєння», підводять нас до ще однієї важливої проблеми – суспільної солідарності, яку варто розглянути в екзистенціальному ключі. Багато критиків закидають екзистенціалістам, що вони зосереджуються на людині як ізольованій істоті. Ж.-П. Сартр зазначав, що людина осягає себе в самотності, що ніби обмежує її можливість на солідарність з іншими людьми, внутрішній світ яких неможливо пізнати. Однак переконливе спростування знаходимо у того ж таки А. Камю, який розглядав солідарність не лише як соціальний чи політичний принцип, а й як спосіб подолання людського

відчуження. У праці «Бунтівна людина» (1951) філософ розвиває ідею солідарності через поняття бунту, адже він має вести не до руйнування, а навпаки, утверджувати спільні цінності. Бунтівна людина шукає підтримки в інших, і на відміну від індивідуального досвіду страждання перед безглуздям буття, бунт – це «спільна справа» [3, с. 97]. Філософ зазначав, що бунт є моральним лише тоді, коли він утверджує солідарність, не перетворюючись на насильство чи деспотизм. Солідарність виражається у готовності допомагати іншим і долати виклики разом. Принагідно підкреслимо, що в кінці 1970-х років Польська Народна Республіка втілила цей принцип у союзі робітників та інтелігенції, які борються проти державної політики. Союз цей, як відомо, отримав знакову і символічну назву «Солідарності».

Отож говорячи про поняття «солідарності» у трактуванні Камю, можна визначити його як спосіб існування, який дозволяє людям об'єднуватися перед обличчям абсурду та несправедливості. Таке трактування напрошується і до героїв польського «морального занепокоєння», наприклад до героїв драми «Кунг-фу» Я. Кійовського, які так само бунтують проти свавілля. «Кунг-фу» – другий повнометражний фільм Кійовського. Стрічка розповідала про чотирьох друзів, які розійшлися після березневих подій 1968 року. Зигмунта (Д. Ольбрихський) виключили з інституту на початку 1970-х, він став президентом житлово-будівельного кооперативу. Ірена (Т. Савицька), тепер вчителька середньої школи, вийшла заміж за Вітека (П. Фрончевський), який працює на фабриці. Марек (А. Северин) став журналістом.

Відновлення старих дружніх зв'язків спричинило нещастя Вітека. Чоловік не захотів миритися зі зловживаннями та шахрайством на роботі (виявив плагіат у дисертації керівника), через що його звільняють, а дружину починають цькувати. Герої вирішують кинути виклик несправедливості. Марек публікує статтю «Полювання на інженера», а Зигмунт використовує свої зв'язки в прокуратурі, щоб захистити Вітека. Попри те, що четверо друзів давно розійшлися життєвими дорогами, несправедливе звільнення Вітека було приводом до відновлення їх солідарності [63, с. 50], нагадуванням про спільні

цінності, які об'єднують їх з часів молодості. Назва фільму в цьому контексті цілком символічна і скоріше символізує вміння тримати моральний удар.

Проблема солідарності є тлом фільму К. Кесльовського «Без кінця», який окрім свого глибокого філософського підтексту, мав досить акцентоване політичне повідомлення у «судовій» сюжетній лінії. «Без кінця» був першим проєктом, над яким Кесльовський працював спільно з адвокатом Песевичем, що добре знав про зловживання законом у Польщі після введення воєнного стану і мав реальний досвід участі у гучному процесі над активістами Конфедерації Незалежної Польщі в лютому 1982 року [172].

У фільмі вдова адвоката, який представляв інтереси «Солідарності» і залишив по собі незавершені справи, через його контакти знайомиться з учасниками опозиції й втягується у складну політичну реальність тодішньої Польщі. Вона несвідомо долучається до діяльності нелегального руху «Солідарності», хоча як видається усвідомлює її безперспективність. Активісти стають для неї болючим нагадуванням про втрачене кохання. «Без кінця» передавав гнітючий настрій польського суспільства після воєнного стану і привид Антека, якого грав Є. Радзивілович, сприймався таким собі «речником "Солідарності" в найтемніші часи воєнної диктатури» [263, с. 249]. До того ж на початку фільму привид Антека розповідає глядачеві про свою раптову смерть, що нагадує раптове припинення діяльності «Солідарності».

Смерть Антека залишає не тільки морально спустошену родину, а й політичних в'язнів, які втратили надійного захисника. Перед смертю він мав намір захищати молодого робітника Даріуша Стаха (А. Барчіш), ув'язненого за участь у страйку профспілки «Солідарність», хоч той і не був її членом. Тепер його за збігом обставин захищатиме Мечислав Лабрадор (А. Бардіні) – старший адвокат, у якого працював Антек. Відчуваючи дух покійного чоловіка, Уршула на прохання дружини ув'язненого, звернувшись до Лабрадора, переконавши його захистити Стаха. Адвокат намагається переконати його зменшити риторику і бути більш прагматичним, однак Дарек наполягає на своєму. Він розпочинає голодування.

Старий адвокат – людина практичного складу розуму, впевнена, що значення мають не переконання обвинуваченого, а його поведінка та відповіді у суді. Втім, Даріуш відмовляється як від цієї «юридичної гри», так і від поради визнати формальну провину й наголосити на своїх політичних переконаннях. Врешті, Лабрадор виграє справу, отримавши рекомендаційний лист для Дарека, написаний проурядовими новими профспілками. В результаті той отримує лише вісімнадцять місяців ув'язнення з відтермінуванням покарання. Однак, коли суд виносить вирок, ніхто не виявляє ознак радості. Вирок у залі суду зустрічають мовчанням, що свідчить про почуття покірності з боку обвинуваченого, його родини та громадськості. Ця сцена радше означає поразку, особливо для тих, хто, бажаючи бачити Дарека мучеником «Солідарності», поспішно залишає залу суду.

«Реквієм по Солідарності» стрічку небезпідставно назвав М. Гальтоф [172], адже саме політична тематика стає каталізатором сюжету стрічки і проникає у найбільш інтимні аспекти людського буття. Цей глибоко символічний твір, у якому привид загиблого адвоката супроводжує живих, був сприйнятий як занадто похмурий і чужий загальному настрою [164, с. 42]. Кесьльовський тим не менш з глибоким співчуттям показує зусилля тих, хто лишився і не здається, підкреслюючи, що цей період став епохою морального спустошення, поступок та безвиході. Така стримана, але пронизлива тональність фільму точно відображала стан тієї частини польського суспільства, яка з недовірою ставилось до великих ідеалів. Польща справді виграла політичну війну, продемонструвавши світові, що соціалістична модель зазнала краху, і що суспільство жадало змін. Проте внутрішній, психологічний аспект виявився складнішим – воєнний стан залишив по собі глибоку національну травму.

Кесьльовський змусив глядача прийняти стан внутрішньої кризи як неминучість. Це був не героїчний міф, а поліфонічне бачення людського існування, яке надто ідеологізована аудиторія не змогла прийняти [164, с. 43]. Фільм «Без кінця» став альтернативним баченням опозиційної активності, що

спричинило гостру реакцію з боку учасників руху та широких верств суспільства, які його підтримували. Проте завдяки глибокій психологічній інтерпретації історичних реалій періоду воєнного стану, стрічку досі вважають однією з найвиразніших політичних заяв Кесльовського.

Очікувано, що «Без кінця» зазнав гострої критики за поєднання теми спротиву з темою смерті, яка супроводжувалась амбівалентним релігійним підтекстом. Замість персонажів, взятих з плаката «Солідарності», та спрощеного представлення політичного життя в Польщі пропонувались герої, нездатні подолати настрій поразки, які живуть з відчуттям втрати. Революційно налаштовані глядачі рішуче відкинули фільм, вбачаючи у ньому депресивну картину своєї безпорадності. Активісти «Солідарності» та критики, пов'язані з цією політичною формацією, не могли прийняти «Без кінця», адже очікували фільму, схожого на фільм Вайди «Залізна людина», що заохочував пригнічених членів профспілки продовжувати боротьбу.

Сам Кесльовський говорив так: «Щодо влади – їй і не міг сподобатися фільм, який засуджував воєнний стан. Фільм показував, що він став поразкою тих, хто його нав'язав, і тих, кого він торкнувся. У «Трибуні Люду» написали, що це, мовляв, чистої води диверсія проти соціалізму, просто інструктаж для дисидентів. На ті часи серйозне звинувачення. Декілька рядків про фільм з'явилося і в радянських газетах. Їх негайно почали цитувати у польській пресі. Інструктаж для дисидентів. Глибоко-антисоціалістичний фільм. Опозиція, у свою чергу, писала протилежне: ніби фільм знятий на замовлення влади. Чому? Та тому, що в ньому йдеться про поразку, хай і обидвох сторін, але опозиція не хотіла бачити себе переможеною. Вона вважала, що взяла гору або, принаймні, що це ось-ось станеться. І-як показав 1989 рік – виявилася права» [251, с. 137]. До того ж режисер зізнавався, що ніколи раніше не отримував такої кількості подяк від людей, зворушених до глибини душі, які визнали у стрічці правдиве зображення емоційного стану нації після запровадження воєнного стану.

Слід нагадати, що не менш важкою з історичної перспективи для польського глядача виявилась драма «Допит» (1982) Р. Бугайського, події якої розгортались у Польщі періоду сталінського терору. Головна героїня – співачка Антоніна Дзівіш (К. Янда) – потрапляє під арешт працівників Управління безпеки без пред’явлення будь-яких офіційних звинувачень. Від неї вимагають неправдивих свідчень і жінка опиняється перед жахливим психологічним та фізичним тиском. Вона страждає, навіть намагається покінчити життя самогубством, але відмовляється підкоритися.

Проте найбільш яскраво образ бунтівного героя в контексті проблеми солідарності відображений у тогочасному «політичному» кіно А. Вайди – «Людині з мармуру» та «Людині із заліза» за сценаріями А. Сцибора-Рильського. Саме у «Людині з мармуру» народився один із найвпливовіших образів у польському кіно – режисерка-бунтарка Агнешка (К. Янда), яка викриває правду про сталінське минуле і намагається простежити долю забутого героя соціалістичної праці 1950-х років.

Не знайшовши підтримки ідеї зйомок стрічки про молодість свого батька, Агнешка вирішує працювати над фільмом, присвяченим Матеушу Біркуту (Є. Радзивілович) – мулярові, якого свого часу возвеличили як героя праці в межах політичної кампанії, що мала на меті стимулювати підвищення продуктивності будівництва та збільшення норм виробництва цегли (вигаданий герой, натхненний реальною постаттю П. Ожаньського, відомого активіста 1950-х років). У ході свого журналістського дослідження Агнешка намагається з’ясувати, за яких обставин Біркут став зразковим робітником і яку ціну він сплатив за залучення до пропагандистської кампанії влади.

У пошуках істини про його життєвий шлях, героїня стикається з важкою правдою про складні й суперечливі 1950-ті роки в Польщі і поступово відкриває маловідомі сторінки минулого. Їй відкривається правда про цілу пропагандистську кампанію: як Біркута було обрано в якості зразка – символу досягнень і ефективності новозбудованого індустріального району Нова Гута, як під час демонстрації передових методів мулярства йому передали

розпечену цеглину, унаслідок чого той отримав серйозні опіки і більше не міг працювати, як Біркута звільнили з роботи, позбавили житла, коли його дружина була вагітна. У відчаї чоловік розбив цеглиною вікно Управління безпеки – місця, де його колись вперше записали як передовика. Біркут залишався щирим ідеалістом, справді вірив у соціалістичну ідею та прагнув служити народові. Але байдужа і корислива бюрократична машина зламала його і герой був засуджений до ув'язнення та «перевиховання». Повернувшись з в'язниці, Біркут відмовився прийняти офіційну партійну лінію і вирушив на пошуки дружини Ганки. Він розлучився з нею після того, як його публічно оббрехали, а вона занурилася в алкогольну залежність і суспільне забуття.

Зрештою, керівництво вирішує, що студентка зайшла надто далеко в дослідженні минулого, і скасовує дозвіл на зйомки. У Агнешки вилучають обладнання та плівку. Батько радить дочці розшукати самого Біркута, навіть якщо вона вже не має офіційної змоги завершити свій фільм. Агнешка вирушає на пошуки і знаходить його сина Мачея (і батька, і сина – зіграв Є. Радзивілович) на території Гданської судноверфі. Вона дізнається, що його батько помер багато років тому, і просить чоловіка приїхати до Варшави. У фінальній сцені стрічки Агнешка та Мачек разом крокують довгим коридором у приміщенні телецентру у Варшаві, де мають намір зустрітися з редактором.

Розповідь про те, що приховувалося за фасадом героїв комуністичного будівництва, показує справжню суть міфів того часу. Образ Біркута, ретельно вибудований Радзивіловичем, втілює класичну вайдівську романтичну тему – він бунтує проти несправедливості долі. Як античний герой, він не вагається – він вірний своєму обов'язку і цей шлях у процесі своїх пошуків істини обирає і героїня Агнешки. Обидва сповнені ідеалізму та наївні у своєму безкомпромісному підході до життя [247]. Глядачі побачили в трагічній історії Біркута метафору опору особистості тоталітарній системі і через свій фільм Вайда ніби стверджував, що боротьба Біркута за правду не завершилася, вона триває нині, що видно у спробах Агнешки протистояти телевізійній номенклатурі. У «Людині з мармуру» Вайда передав атмосферу народного

невдоволення і фактично передбачив страйки 1980 року та майбутнє виникнення незалежного профспілкового руху «Солідарність».

Коли у серпні 1980-го режисер прибув на Гданську судноверф під приводом зйомок телевізійного проєкту, його зустріли робітники, які пам'ятали «Людину з мармуру», і, натхненні нею, переконали Вайду зняти фільм про них. Оскільки автор сценарію до попереднього фільму Сцибор-Рильський перебував за межами країни, новий сценарій він створив за наполяганням Вайди, спираючись на записи, документи, кіноплівки та світлини, надані йому творчою групою. Вайда також включив у фільм архівні світлини з протестів грудня 1970 року, які понад десятиліття залишалися під забороною [198, с. 83]. Тож у 1981 році виходить політична драма «Людина із заліза», дія якої розгортається у серпні 1980 року на тлі страйку на Гданській судноверфі, який став початком краху соціалістичного режиму в Польщі. Фільм був створений у період короткої лібералізації цензури – між утворенням «Солідарності» (серпень 1980) і її розгоном у грудні 1981 року, через що стрічка була заборонена польською владою. Стало швидко зрозуміло, що режисер виступив з критикою суспільства за його пасивну згоду зі свавіллям та виразив підтримку тим, хто чинить опір [164, с. 41].

За сюжетом радіожурналіст Вінкель (М. Опаня) отримує завдання створити викривальний сюжет про молодого робітника, сина Біркута і лідера страйкарів Мачея Томчика (Є. Радзивілович). Вінкеля відправляють до Гданська, де за ним стежать органи безпеки. Як представник державного ЗМІ, він не може потрапити на територію судноверфі. Поблизу заводських воріт він зустрічає Дзідека (Б. Лінда) – знайомого, якому колись допоміг влаштуватися на Гданське телебачення. Дзідек розповідає про Томчика, з яким навчався разом в університеті, згадує, як батько Томчика намагався відмовити сина від участі в студентських виступах у березні 1968 року.

Журналіст поступово починає сумніватися у власній лояльності до режиму. Попри деяку симпатію до страйкарів, він продовжує працювати під тиском з боку керівництва. Згодом Вінкель дізнається, що Біркута вбили під

час подій грудня 1970 року, а також що Томчик узяв шлюб з Агнешкою (К. Янда), яка працювала над фільмом про Біркута. Нині вона перебуває під арештом за підтримку страйкарів. Агнешка ділиться з Вінкелем історією знайомства та одруження з Томчиком, а також своїм баченням справедливості вимог протестувальників. Її переконання поступово змінюють погляди журналіста. Хоча спецслужби намагаються шантажувати Вінкеля, він відмовляється знімати замовний репортаж. Його допускають на територію верфі, де він приєднується до страйкарів, а урядова делегація досягає згоди з Л. Валенсою та іншими лідерами протесту. Агнешка зустрічає Мачея під час проголошення домовленостей. Хоч страйк закінчується перемогою, Вінкель залишає верф розчарованим. Працівник Служби Безпеки цинічно повідомляє йому, що домовленості між урядом і страйкарями нічого не варті.

«Людина із заліза» схоже втілювала внутрішню дилему самого Вайди – пошук відповіді на питання про функцію митця у критичні історичні моменти, роль та місце інтелектуала у творенні історії. Образ Томчика дійсно вийшов ідеалізованим. Такої думки дотримувався Т. Любельський, який зауважив, що Томчик виглядав радше як «правильна» реакція на історичні події 1968–1981 років [211, с. 193]. Попри критику фільму дослідниці К. Дунець та Й. Краковська відзначили інноваційність «Людини з заліза», адже у стрічці вперше в польському кінематографі з'являється персонаж таємного агента спецслужб [160, с. 229].

Польське кіномистецтво 1970-х років відіграло важливу роль у демократизації суспільства, виявилось центром протесту і набуло характеру провідного елементу соціальної комунікації в країні. Фільми «морального занепокоєння» стали символом суспільного прагнення до політичних та особистісних свобод. Очевидно, що й створення «Солідарності» знайшло активний відгук серед кіномитців. Зокрема, кіно Вайди виконало свою функцію маніфесту проти авторитарної системи, побудованої на страху та зневазі до людини [168, с. 7–8], вписалося в історію польської боротьби за свободу [223, с. 139]. Свого часу польський письменник В. Гомбрович писав:

«Якщо там (у Польщі) проросте зерно екзистенціалізму, то в ім'я протесту. Як самооборона особистості, яка дедалі більше усвідомлює своє спотворення» [169, с. 201]. Недарма й А. Голланд казала, що «польське кіно виникло з гніву» [156, с. 20]. Певною мірою так і сталося. Коментуючи польські протестні виступи, це підкреслював сам Вайда, як їх безпосередній і активний учасник: «Іншою причиною була психологічна потреба повної прозорості, очевидності, саме в їхній відсутності у громадському житті польське суспільство вбачало причини соціальних криз, що повторювалися. Отже, тут, на страйкуючій гданський верфі, ця впевненість повинна була виявитися найвищою мірою. А можливо – знову! – деякі з тих, хто цю прозорість реалізували, бачили «Кіноаматора», «Без наркозу», «Водзірея» – фільми, темою яких було маніпулювання людьми, фактами, ідеями? [23, с. 92].

Таким чином, кіно «морального занепокоєння» сформувалося як складова ширшого протестного руху. Проблема бунту у тогочасних польських фільмах має подвійний вимір. З одного боку екранні «бунтівники» є невід'ємною частиною сюжетів цих стрічок і в історіях неприйняття героєм суспільних відносин позначено підтекст протистояння системі влади і пануючому режиму. З іншого боку політичний аспект створення кіно «морального занепокоєння» був не менш важливим, адже фільми консолідували митців і суспільство у прагненнях справедливої боротьби за свободу і соціальний добробут. Дух протесту, який визрівав у Польщі, зрештою, призвів до суспільно-політичних змін. Сьогодні можна ствердно сказати, що цей період дійсно став переломним часом морального та культурного самоствердження для польського суспільства, поєднавши у собі екранний і реальний прояв їхньої солідарності.

Висновки до розділу 2

Отже, в рамках розділу було проаналізовано природу комунікативного відчуження й самотності героя у фільмах «морального занепокоєння» крізь призму екзистенціальної проблематики. Встановлено, що дискomунікація

постає первинним імпульсом, який актуалізує конфлікт між особистістю та суспільством, і призводить до усвідомлення героєм власної самотності.

Розглянуто специфіку буття героя через філософські поняття «смерті», «тривоги» та «турботи», які в кіно «морального занепокоєння» набувають духовно-морального виміру. Екзистенційна турбота – це наступний крок для переосмислення життєвих орієнтирів героя, формування його морально-етичної позиції та готовності нести відповідальність за свій вибір.

Обґрунтовано філософське трактування поняття совісті як ключового фактора морального самовизначення героя. Підсумовано, що проблема совісті постає своєрідним етичним камертоном, що поєднує різні за тематикою й сюжетом фільми кінематографа «морального занепокоєння» в цілісне культурне явище. Виокремлено типологічні моделі героїв кіно «морального занепокоєння».

Розкрито філософські та соціально-політичні аспекти проблеми бунту і суспільної солідарності на екрані. Встановлено, що у підсумку польський кінематограф 1970-х років відіграв суттєву роль у формуванні суспільної свідомості, сприяючи усвідомленню необхідності демократичних змін і духовних зрушень, а фільми «морального занепокоєння» стали художнім виразом прагнення до політичних, соціальних і особистісних свобод.

Таким чином, простежено еволюцію екзистенціального героя через виокремлені автором «комунікативний», «буттєвий» та «морально-етичний» етапи розвитку героя кіно «морального занепокоєння», що відображають шлях від дискомунікації й самотності – через переживання ним тривоги та турботи – до проявів совісті як головного чинника моральної самосвідомості людини і її спротиву аморальності й несправедливості навколишнього світу.

Розділ 3. Герой кіно «морального занепокоєння» в культурно-історичній перспективі

3.1. «Моральний неспокій» в кінематографі Східної Європи другої половини XX століття та в сучасну добу

Перш ніж перейти до розгляду явища «морального неспокою» у ширшому східноєвропейському контексті, доцільно коротко окреслити подальшу трансформацію ідейних засад кіно «морального занепокоєння» у творчості польських режисерів. Деякі з них періодично звертались до проявів «моральної тривоги» на екрані (як то К. Зануссі, А. Голланд), проте найбільш яскравий приклад вже після 1970-х років – творчість К. Кесльовського. У своїх пошуках режисер прийшов до роздумів про універсальність біблійних заповідей. Так у нього і сценариста К. Песевича народилась ідея серіалу «Декалог» (1988) – десяти фільмів, які інтерпретують вічні постулати. Сам Кесльовський стверджував, що теми можна інтерпретувати по-різному, однак у кожному зображена необхідність морального вибору [150, с. 5].

Герої «Декалога» – звичайні мешканці варшавського житлового комплексу 1980-х років, які потрапляють в суперечливі життєві ситуації та неочікувані моральні парадокси. Обрані Кесльовським і Песевичем принципи кінематографічної оповіді дійсно акумулювали найцінніші надбання кіно «морального занепокоєння», реалізуючи перехід від колективного соціального бачення до індивідуального портрету особистості. Сам режисер, обговорюючи даний цикл вважав, що «Декалог» – це спроба розповісти десять історій, які могли статися з кожним: «Людина може увімкнути свій власний внутрішній компас. Однак часто, навіть знаючи, що таке порядність та добро, ми з різних причин не можемо зробити правильний вибір» [251, с. 150].

Починаючи з другої половини 1980-х, у центрі фільмів Кесльовського остаточно закріплюється герой, загнаний в глухий кут своїх «метафізичних блукань». У цих роботах координати часу й простору стають другорядними. Духовне життя людини, вочевидь, було для Кесльовського важливішим, ніж показ зовнішнього світу [243, с. 38]. Його цікавила людина у протистоянні не

лише з владою, суспільством – але й із власною сутністю та неминучою долею. Пізні і найбільш відомі твори Кесльовського («Подвійне життя Вероніки» і трилогія «Три кольори» («Синій», «Білий», «Червоний») остаточно утвердили його як видатного режисера загальноєвропейського масштабу. Маючи за плечима досвід життя в умовах «реального соціалізму», режисер переніс свого героя у контекст об'єднаної Європи, наголошуючи на тому, що відчуття екзистенційної «гіркоти» може наздогнати людину будь-де. Зрештою, тема духовного життя людини, її екзистенціальних пошуків і парадоксальних етичних дилем, пов'язаних з моральнісним вибором подекуди з'являється і у фільмах сучасних польських режисерів – П. Павліковського («Іда» 2013, «Холодна війна» 2018), Я. Комаси («Тіло Христове», 2019), М. Шумовської («Обличчя», 2018, «Снігу більше не буде», 2020) та інших.

Продовжуючи більш широку розвідку концепту кіно «морального занепокоєння», можемо ще раз зацентувати на духовній і соціальній деструкції, яка свого часу виявилась особливо болісною у країнах Східної Європи – зокрема після трагічних наслідків придушення «празької весни» 1968 року. Ці події, як зазначає кінознавиця М. Т. Братерська-Дронь, позначилися на всьому європейському просторі: «Інтелігенція вже відчує злам епох, і моральнісне занепокоєння, передчуття світоглядної кризи витатимуть у повітрі, просотуючи творчість багатьох митців» [11, с. 113]. Послуговуючись терміном «східноєвропейське кіно» ми спиратимемось на аргументацію кінознавиці Е. Мазерської, яка зауважила, що саме таке формулювання доречно нагадує історію попереднього, вимушеного співжиття країн Східної Європи до розпаду «радянського блоку» [222, с. 8-9] або ж так званого «соціалістичного табору».

Концепт «морального занепокоєння» цікаво розглянути саме у площині кінематографа Східної Європи другої половини ХХ ст. і для цього є кілька вагомих причин. Перша з них – унікальний і водночас подібний історико-політичний контекст часу, через який виникає взаємопов'язаність східноєвропейських кінематографій, зумовлена історією життя цих народів

під владою авторитарних соціалістичних режимів. Друга важлива для нас причина – особливе екзистенційне відчуття, характерне для східноєвропейського регіону, зумовлене геополітичним розташуванням (ідеться про життя в історично турбулентному просторі, де протягом століть східноєвропейські народи опинялися на межі зникнення, довгий час перебували під іноземною окупацією, позбавлені незалежності). Екзистенційна філософія наголошує саме на «вписаній в історію» людині і тлумачить її в історичному контексті. У випадку східноєвропейського кіно якраз спостерігаємо інтерес до національної історії, яку часто розглядали крізь призму «злої долі» [234, с. 632]. На таку екзистенціальну рису звертав увагу румунський філософ М. Еліаде (1907–1986) у своїй праці «Міф про вічне повернення» (1949) [148, с. 441]. На момент написання книги мислитель був глибоко вражений радянською окупацією Східної Європи, включно з його батьківщиною – Румунією.

Варто наголосити, що 1950–1960-ті роки – період усвідомлення соціально-політичної нерівності та активного опору в державах Варшавського договору (зокрема в Угорщині, Чехословаччині, Польщі) – згодом поступилися періоду розчарування та втрати віри в можливість самостійно обирати майбутнє. В даному контексті можемо згадати й про досвід таких країн як Румунія і Болгарія. Цей тривожний стан безвиході і є тією емоційною основою, яка пронизує численні фільми східноєвропейських класиків, які часто знімали кіно про нещадну історію, про форми ідеологічного апарату, який наглядає і карає індивіда. Кінематографіст в такому випадку виконував місію митця, покликаною зворушити совість суспільства, звернутися до найважливіших проблем нації [234, с. 633]. Врешті-решт, й лейтмотив «моральної тривоги» тут є одним з головних, як і мотив одвічного прагнення екранним героєм «життя в правді», яке знову можна проілюструвати словами з есе «Сили безсилив»: «...«життя у правді» має в посттоталітарній системі значення не тільки екзистенціальне (повертає людині самого себе),

гносеологічне (показує дійсність, якою вона є) і моральне (є прикладом). Крім усього цього, воно має і чітко виражене значення політичне» [24].

Тож у цьому підрозділі коротко оглянемо ті здобутки найяскравіших, на наш погляд, східноєвропейських кінематографій, які стануть слухним доповненням до вже проаналізованої польської – а саме чеську, словацьку, угорську та румунську. Кожна відома своїми «кінохвилями» і унікальною специфікою розвитку, однак для нашого дослідження важливим є їх розгляд під кутом загального суспільного неспокою, пошуку героєм особистої правди і переживання ним «моральної напруги» – тих історико-культурних та філософсько-етичних домінант, що насичують східноєвропейське кіно і демонструють тяглість ідей, мотивів і особливостей героїв цих фільмів.

Чеський і словацький кінематограф

Попри ідеологізацію кіноіндустрії на початку 1950-х років, у чехословацькому кіно з'являються передумови для виразної моральної проблематики, що стане характерною для фільмів 1960-х. Важливою подією цього періоду було формування тісної співпраці між чеським та словацьким режисерами Е. Клосом та Я. Кадаром, відомими насамперед знаковим фільмом «Магазин на площі» (1965) про словацького теслю Тоно (Й. Кронер), який у роки Другої світової війни під час влади нацистського режиму отримує контроль над крамницею єврейської вдови. З часом він емоційно зближується з нею й не може примиритися з жорстокістю антисемітської політики. Герой вагається між людяністю і страхом за власне життя. Його нездатність діяти призводить до трагедії – загибелі жінки та власного самогубства. Тож моральнісний вибір, співучасть і відповідальність за чужі страждання, – були ключовою проблематикою фільму.

Ще одним винятком того часу були формальні експерименти, які словацький режисер Ш. Угер продемонстрував у фільмі «Сонце в тенетах» (1963). Стрічка Угера стала переломним моментом для чехословацького кіно, знаменуючи перехід до «новохвилевої» естетики 1960-х років. «Сонце в

тенетах» кардинально поривавав з традиціями соцреалізму, а Угер піднімав питання відчуження молоді, руйнування родинних зв'язків, міркував над проблемою проявів цинізму тощо. Показовою була сама сюжетна лінія – на перший погляд проста історія підліткового кохання з його розчаруваннями та моральними дилемами, поєднувалась з реалістичною естетикою міського середовища, натяками на соціальні та політичні теми, а також наявністю екзистенціальних мотивів.

Саме ці естетичні рішення надихнули студентів FAMU (Факультет кіно та телебачення Академії музичних мистецтв у Празі), які невдовзі стали творцями чехословацької «нової хвилі» (1963-1968). Між іншим випускниця FAMU А. Голланд успішно адаптувала «чеську формулу» у власній творчості [234, с. 633]. Революційність їх фільмів полягала не лише у критичному погляді на «сфальшовану соціалістичну дійсність», а й в самому підході до кіномистецтва [57]. Використовуючи широку палітру жанрів та індивідуальних особливостей авторського бачення, цим режисерам вдалося вивести на екран цілий ряд екзистенціальних героїв і втілити на екрані критику чеського соціалізму, яка ще була можливою до повалення ліберального курсу А. Дубчека та радянської інтервенції в Чехословаччину в 1968 році. Як зазначає дослідник Д. Кук, вплив чехословацької «нової хвилі» на світове кіномистецтво можна порівняти з роллю італійського неореалізму, адже це національне явище було як політичним, так і естетичним зрушенням, головною метою якого було пробудити в громадян усвідомлення того, що вони стали частиною системи гноблення і правової безпорадності, яка довела суспільство до деградації [154, с. 493]. Сьогодні ні в кого не виникає сумнівів у тому, що чехословацьке кіно 1963–1968 років, подібно до польського кіно «морального занепокоєння» періоду 1976–1981 років, стало вагомою основою для подальших процесів лібералізації Східної Європи.

Суттєвий внесок тут належить експериментальним здобуткам однієї з найвпливовіших і найсміливіших новаторок В. Хітілової (насамперед відомої своїми революційними «Маргаритками» 1966), яка на початку 1960-х

відмовилася від морально-повчальних схем соцреалізму, натомість зосередившись на реалістичному відтворенні буднів, як це було у її фільмі «Про щось інше» (1963).

Одним з найталановитіших режисерів чеської «нової хвилі», безумовно, був М. Форман, який подарував глядачам «Чорного Петра» (1963) – знятий у напівдокументальному стилі фільм про два дні з життя підлітка Петра (Л. Якім), який уперше стикається з дорослими викликами: новою роботою, конфліктами з батьками, першим почуттям, бажанням знайти своє місце серед однолітків. Примітно, що Форман демонстрував реальність, де нове покоління протистоїть авторитарному вихованню і має «напружені відносини із суспільною мораллю» [97, с. 127]. В контексті буремних 1960-х не менш знаковою потім виявилась політична сатира режисера – «Бал пожежників» (1967). Алегорично засуджуючи аморальність і людські пороки, Форман натякав на модель соціалістичного суспільства.

«Антигероїчну» стилістику Формана перейняв його колега, режисер І. Менцель. Дебютна повнометражна робота Менцеля «Потяги під пильним наглядом» (1966), знята за мотивами твору чеського письменника Б. Грабала, розповідала про незграбного юнака Мілоша, який починає працювати на залізниці, а у фіналі гине, підірвавши німецький потяг із боєприпасами. Ця кінцівка перегукувалась з трагічним національним досвідом Східної Європи у ХХ столітті [194, с. 308]. У «Потягах...» не було того канону воєнного фільму, який насаджувався в рамках соцреалізму, а сам Мілош був майже к'єркегорівським персонажем [14, с. 13].

Завуальовану «моральну тривогу» містила у собі одна з найцікавіших тогочасних політичних алегорій про механізми репресій у суспільстві – «Про свято та гостей» (1966) Я. Немеца. У ній розповідалось про сімох гостей, які прямують на святкування, однак дорогою потрапляють у пастку, організовану Рудольфом – жорстоким маніпулятором, який принижує їх у своїй зловісній «грі». Притча про соціальний конформізм та політичне інакомислення була приводом для засудження всієї чехословацької «нової хвилі», і це не дивно,

адже фільм виступав не лише проти авторитаризму, а й проти пристосуванства тих, хто йому підкоряється.

Принагідно слід виділити фільм, який зображував альтернативу такому пристосуванству – чеську драму З. Сірового «Жалобне свято» (1969) за мотивами роману Є. Кантуркової. Події цього фільму розгортались взимку 1965 року. Матильда Хладілова (Я. Тіха), яка втратила чоловіка, прагне поховати його на кладовищі в його рідному селі, але для цього їй необхідне офіційне схвалення від місцевого осередку Комуністичної партії. Його очолює колишній противник покійного – Алоїз Девера (Й. Зомр). Місцева партійна верхівка остерігається церемонії, адже похоронна хода може перетворитися на прояв громадського спротиву. Похорон Хладіла, який свого часу з жорстким опором зустрів примусову колективізацію, все ж збирає його колишніх односельчан, що своєю присутністю виражають безмовний протест проти комуністичної влади. Стрічка Сірового вирізнялася не лише стриманістю у візуальному оформленні, майже документальною правдивістю, але й наявністю вираженого «морального напруження» героїв: «у ній порушена проблема справедливості, совісті, солідарності» [14, с. 14].

Більш радикального звучання тема морального вибору набула в одному з найвідоміших зразків тогочасної «чеської хвилі» – фільмі «Спалювач трупів» (1968) Ю. Герца, екранізації однойменного твору Л. Фукса. Картина, витримана в естетиці німецького експресіонізму, відкривала глядачам жахи «морального падіння» Карела Копфркінгля (Р. Грушинський). В центрі уваги режисера – трансформація героя з добропорядного пражанина, працівника крематорію, у переконаного нациста, що врешті-решт стає вбивцею власної родини та кандидатом на службу в таборах смерті (події розгортались у Празі наприкінці 1930-х років). У своїй моторошній картині Герц показав тих людей, для яких перспектива причетності до влади затьмарює будь-які аморальні злочини. В подібній тривожній експресіоністській манері був зроблений і фільм «П'ятий вершник – це страх» (1965) З. Бриниха, історія єврейського лікаря, якому довелося працювати на німців, каталогізуючи конфісковане

єврейське майно. Показом тоталітаризму минулого, Бриних так само коментував тоталітаризм сьогодення [194, с. 309].

Звичайно, у концепт «моральної тривоги» лягає й адаптація роману видатного чеського письменника – М. Кундери «Жарт». Однойменний фільм (1968) Я. Їреша, знятий у період лібералізації під час Празької весни, був гострою сатирою на радянсько-комуністичну Чехословаччину. За сюжетом у 1950-х роках молодого науковця Людвіка виганяють з університету та виключають з лав Комуністичної партії через іронічний коментар у листівці до дівчини Маркети, яка передала лист до партійного комітету. Після цього Людвік «перевиховується» в одному з «чорних підрозділів» чеської армії. Багато років по тому охоплений бажанням помсти герой вирішує звабити дружину давнього супротивника і потрапляє у неочікувану моральну колізію.

Продовжуючи нашу розвідку, звернемось до одного із найпринциповіших критиків комуністичної системи – Е. Шорма, якого часто називають «совістю» чеської «нової хвилі» [154, с. 497]. У 1964 році Шорм дебютував у повнометражному кіно стрічкою «Мужність на кожен день» (1964), в якій показав розчарування тих, хто віддав себе у жертву ідеологічним ілюзіям. Головний герой Ярда (Я. Качер) – переконаний комуніст, який щиро вірив у партійну справу, проте з часом усвідомив, що його ідеали хибні, а усе, заради чого він боровся, було марною жертвою. Зрештою, історія Ярди – це екзистенціальний портрет героя, котрий, розчарувавшись у культі особи, переживає моральнісну кризу й шукає з неї вихід.

Згодом в одному зі своїх найвідоміших творів «Повернення блудного сина» (1966) Шорм ще більше заглибився в морально-етичні основи людської поведінки. Головний герой фільму – архітектор Ян Себек (Я. Качер) – має усе для щасливого життя: успішну кар'єру, турботливу дружину, коло близьких друзів. Але всі вони вражені його несподіваною спробою самогубства й намагаються зрозуміти її причини. Нездатність Яна адаптуватися до суспільства впливає з його небажання йти на компроміси. Себек поступово втрачає здатність терпіти все, що видається фальшивим і аморальним – усе те,

що суспільство сприймає як норму. Внутрішній неспокій героя розкривається через неприйняття його оточення, їх банального комфорту, пристосуванства, бездумного задоволення. Шорм наголошує на драматичній долі особистості в авторитарному суспільстві, на відчутті екзистенційної тривоги персонажів, їхній нездатності до спілкування. Зламаний герой Шорма, ніби «в'язень» системи, шукає шлях до свободи, що насправді було типовим для політико-філософської драми 1960-х років. Форму своєрідної моральної притчи мав і фільм Шорма «Кінець священика» (1969), а стрічка «Сьомий день, восьма ніч» (1969) стала алегоричним зображенням краху чехословацьких реформ періоду «Празької весни».

Варто згадати менш відомі, проте не менш показові фільми зазначеного періоду, як наприклад «Ніхто не буде сміятись» (1965) Г. Бочана – дебютну повнометражну роботу режисера, екранізацію однойменного оповідання зі збірки «Смішні кохання» М. Кундери. Ця іронічна драма про складну долю чесної людини розповідала про Карела Кліма – доцента, який через небажання говорити неприємну правду, потрапляв в низку етичних конфліктів. Моральнісні дилеми характерні й «Віку Христа» (1967) Ю. Якубіско – стрічці про празького художника Юрая, який досягає символічного віку Ісуса – 33 років і починає сумніватися у своїй життєвій стратегії.

Необхідно виділити в цьому ряді і словацьку психологічну драму «322» (1969) Д. Ганака, яка розповідала про хворого чоловіка на ім'я Лауко. Під загрозою невиліковної недуги він змушений переосмислити своє минуле і непрості взаємини з близькими. Назва картини не лише вказує на медичний діагноз героя, а й символізує глибшу проблему пам'яті й провини тодішнього суспільства. Залишившись сам на сам із хворобою та спогадами, герой бачить у своєму діагнозі своєрідне покарання за минулі вчинки: Лауко мав стосунок до репресій під час колективізації сільського населення у Словаччині.

В контексті «морального неспокою» неможливо оминати увагою більш пізню драму за романом Я. Прохазки – «Вухо» (1970) К. Кахині. Тривожна атмосфера однієї ночі з подружнього життя високопосадовця Людвіка

(Р. Брзобогатий) та його дружини Анни (І. Богдалова), змусила героїв всерйоз задуматися про хід їх життя. Повернувшись додому з прийому, де були присутні представники політичної верхівки, Людвік запідозрив, що в їхньому помешканні встановлено підслуховуючий пристрій. Страх і навіть параноя перед можливим арештом виявляють глибокі суперечності як у їхньому шлюбі, так і у самій системі, якій віддано служить Людвік. Вранці він знаходить докази стеження, втрачає надію й намагається вкоротити собі віку, але Анна рятує його. Щоб уникнути долі начальника-міністра та інших колег, яких було заарештовано, Людвік спалює всі сумнівні папери, проте раптовий дзвінок приголомшує героя: замість арешту його призначають міністром.

Вплив естетики нуару та тривожний музичний супровід створили напружену атмосферу постійної загрози, що нависла над героями. Кахinya майстерно передав відчуття безсилля перед владою і наглядом її могутнього незримого Вуха [92, с. 38], типову мінливість долі та невпевненість у власному існуванні, наївні намагання не відхилятися від «лінії режиму» та не протистояти тим, хто вище в ієрархії. Його «Вуха» – про анатомію людського страху, на якому й тримається усяка репресивна система [14, с. 14].

Кінематографічний розквіт Чехословаччини обірвався у 1968 році з вторгненням радянських військ та окупацією країни збройними силами Варшавського договору. Це призвело до фактичного паралічу кіноіндустрії, жорсткої цензури, заборони фільмів, врешті, виключення багатьох режисерів з професії шляхом внесення до чорного списку [134, с. 77]. Окупація в очах дисидентів стала катастрофою національного масштабу, яка спричинила моральний, культурний, політичний і соціальний занепад країни. Упродовж початку 1970-х років громадянське суспільство було цілковито деморалізоване. Так звана «нормалізація» – спроба відкотити реформи «Празької весни» – супроводжувалася масштабними репресіями, переслідуванням інтелігенції та контролем над публічним життям. Відновлення демократії і падіння комуністичної влади відбулося внаслідок серії масових мирних протестів 1989 року – «Оксамитової революції»

(подіями якої зокрема завершується ще один відомий чеський фільм «Коля» (1996) режисера Я. Сверака). Цензура, що тривала понад два десятиліття, нарешті була скасована.

Слід сказати, що історичні події, пройняті «моральним неспокоєм», продовжують втілюватися в сучасному словацькому і чеському кіно. В контексті осмислення таких неспокійних часів назвемо словацький фільм І. Остроховського «Слуги» (2020). Події стрічки відбуваються у Братиславі 1980-х років, коли влада прагнула повністю підпорядкувати собі церкву. У центрі історії – двоє семінаристів, перед якими постає складне моральнісне рішення: підкоритися репресивній системі чи боротися, ризикуючи стати об'єктом переслідування з боку таємної поліції.

Інший напрочуд яскравий приклад збереження традиції «моральної тривоги» героя – чесько-словацька історична драма І. Мадла «Хвилі» (2024), де історія розгортається в часи «Празької весни». Фільм, заснований на реальних подіях, розповідає про відчайдушну боротьбу співробітників Чехословацького радіо за збереження свободи слова на тлі студентського страйку у Страгові у 1967 році і аж до кульмінаційного вторгнення військ Варшавського договору у серпні 1968 року.

Кінематограф Угорщини

У процесі подальшого дослідження концепту «морального неспокою» особливо показовим видається досвід угорського кіно, яке без перебільшень було насичене як скрупульозним аналізом національної історії, так і найгострішими морально-етичними питаннями. Витоки цього слід шукати у 1960-х роках, коли сформувалося покоління кінематографістів, які звернули пильну увагу не лише на історичне минуле країни, але й на те, як воно насправді впливає на сучасність. У подальшому, впродовж 1970-х років, угорське кіно зберігає притаманний йому дух соціального аналізу, а у фільмах починає з'являтися герой, який виступав як проти політичних обмежень, так і проти консервативних поглядів старших поколінь.

Розглядаючи поступову еволюцію угорського кіно в другій половині ХХ ст., в першу чергу відмітимо, що одними з ключових представників так званого «угорського дива» вважаються реформатори кіномови, серед яких особливе місце належить класику М. Янчо. Сюжети його фільмів часто розгортаються на тлі історичних подій, але водночас вони алегорично відсилають до реалій комуністичної Угорщини та радянського впливу. Творчість Янчо була своєрідним орієнтиром і для польських кінематографістів, які писали про нього як про «угорського Вайду» [268, с. 81]. Інший, не менш значущий, проте більш інтимний вимір угорського кінематографа, репрезентує колега Янчо – М. Месарош, режисерка, чия творчість тісно пов'язана з її особистим життєвим досвідом. Тематика її фільмів зосереджена на гострих конфліктах між поколіннями, на дослідженні зв'язків між політичним та особистим життям, на соціальному тиску та емоційній вразливості, з якими особливо зіштовхуються жінки в патріархальному угорському суспільстві. Найбільш відомим став її триптих «Щоденник для моїх дітей» (1984), «Щоденник для моїх коханих» (1987), «Щоденник для моїх батьків» (1990) про дорослішання молодої дівчини Юлі на тлі похмурих років сталінізму Угорщини. Через зображення соціальної та особистісної кризи своїх героїнь Месарош піднімала ширшу моральну проблему – існування індивідуума в контексті східноєвропейського суспільства, де колективна ідентичність нерідко утверджувалася за рахунок особистісної свободи [183, с. 110].

Одним із найвиразніших втілень морально-етичних пошуків в угорському кіно 1960-х може слугувати знаковий фільм І. Гаала «За течією» (1964) – винятковий портрет внутрішніх моральнісних трансформацій героїв, об'єднаних обставинами непередбаченого нещасного випадку. У центрі сюжету – група випускників, які проводять останні літні дні на берегах річки Тиса. Попереду в них навчання в університетах і початок дорослого життя. Та усе змінюється, коли після купання вони помічають зникнення хлопця Габі. Поліція розпочинає розслідування, і через кілька днів тіло знаходять. Молоді

люди, вражені загибеллю товариша, починають усвідомлювати крихкість власного життя, приходять до тривожного розуміння їх поверхневої дружби [240, с. 271]. Вони вперше змушені міркувати над тим, що таке відповідальність і дорослість. Тож фільм Гаала в історії завершення безтурботної молодості продемонстрував вразливість колективної єдності, перетворив приватну драму в ширше осмислення моральної зрілості.

Поряд із розглянутими прикладами, варто звернути увагу і на творчість ще одного знаного автора угорського кіно – А. Ковача. Згадаємо його фільм «Холодні дні» (1968), події якого розгортаються у 1946 році. Четверо угорських офіцерів, чекаючи на вирок у в'язниці, повертаються у спогадах до трагедії 1942 року, коли під час так званих «холодних днів» в місті Нови-Сад угорські війська стали співучасниками масової розправи над сербами та євреями, внаслідок якої загинули тисячі мирних жителів. Кожен намагається оцінити особисту причетність до воєнних злочинів, хоча водночас всі прагнуть зменшити ступінь власної відповідальності. Тож фільм Ковача переміщував фокус в етичну площину, акцентуючи на моральному обов'язку героїв.

Розширюючи коло прикладів, звернемося до творчості режисера К. Макка, який досліджував вплив політичного терору на особистість, аналізував процеси руйнації взаємин людини з іншими у часи тотального суспільного страху. Саме кадри з його фільму «Кохання» (1971) переглядав у книзі про кіно Філіп Мош з «Кіноаматора» К. Кесльовського. Фільм Макка розповідав історію молодої жінки Луки (М. Теречік), чий чоловік Янош (І. Дарваш) у 1950-х роках потрапляє до в'язниці з політичних причин. Щоб вберегти стареньку матір Яноша від горя, Лука вигадує, що син перебуває в Америці, де знімається в кінофільмі. Вона читає матері його вигадані листи, надсилає «від нього» подарунки – усе задля того, щоб та прожила свої останні дні в спокої. Лука відчуває атмосферу недовіри та морального утиску, викликаних тим, що вона – дружина політичного в'язня. Вона залишається йому вірною, хоча друзі родини уникають її через страх. Після звільнення Яноша у 1953 році, його мати помирає, а Лука нарешті зустрічає чоловіка і

вони починають нове життя разом. Відтак у Макка найглибші особисті почуття стають полем складного й часто трагічного морального вибору, місцем втручання жорстокої системи у найінтимніші сфери людського існування. Відмітимо, що продовження моральної проблематики було і в його драмі «Дивлячись одна на одну» (1982) за повістю Е. Галгоці. Розповідаючи історію кохання на тлі політичного тиску, страху та цензури, Макк демонстрував, як тоталітарна система ламає долі, знищуючи стосунки і підважуючи людський вибір.

Водночас найбільш концептуальне втілення проблеми моральнісного вибору і яскраво виражений мотив «морального занепокоєння», на наш погляд, присутні в кінематографі режисера І. Сабо. Соціально-політичні й морально-етичні проблеми формували почерк режисера вже з ранніх фільмів. Зокрема його дебютна повнометражна робота «Час мрій» (1964) показувала життєвий шлях цілого покоління, що сформувалося на початку 1960-х років – покоління самого Сабо.

Оригінальною історією морально-екзистенційного становлення героя була його стрічка «Батько» (1966) про юнака Тако (А. Балінт), який намагається розплутати міф свого загиблого батька. Фільм став однією з ключових стрічок угорського кінематографа 1960-х років. Це не лише розповідь про сакральне приватне, а й портрет поколінь, які виростили на руїнах авторитарного минулого як в Угорщині, так і, по суті, за її межами [239, с. 75], врешті, історія про дорослішання та емансипацію героя від минулого. Тривожні згадки соціально-політичного контексту продовжились у «Фільмі про кохання» (1970) з його епізодами війни, подій 1956 року та ностальгійних переживань початку 1970-х; і у фільмі «Вулиця пожежних, 25» (1973) сюрреалістичній драмі, що розгорталась у старому, занедбаному будинку в Пешті, мешканці якого як казав Сабо «застрягли у павутинні спогадів; вирішальні моменти їхнього життя припали на воєнні роки, і саме тоді вони пройшли через ключові випробування власної людяності та моральних орієнтирів» [218, с. 192].

Одним із найвиразніших втілень морально-етичної проблематики в історичному вимірі стала стрічка Сабо «Довіра» (1980), вже сама назва якої має глибоке символічне звучання. Дія цього фільму розгорталась в осінньому Будапешті 1944 року, який перебував під владою Партії Схрещених Стріл, що співпрацювала з нацистами. Ката (І. Баншагі), повертаючись із кіно, дізнається, що у неї в квартирі проводять обшук через її чоловіка, який бере участь в опорі. Вона змушена тікати, отримує фальшиві документи на ім'я пані Біро Яношне й переховується у передмісті разом з незнайомцем Яношем (П. Андораї), який видає себе за її чоловіка. Янош встановлює чіткі правила: вона не має права виходити без дозволу й не повинна розкривати будь-яких особистих деталей. Спочатку їхні стосунки напружені й відсторонені, але з часом – на тлі спільної небезпеки – між героями виникає емоційна близькість. Янош, травмований зрадою попередньої коханої, спершу не дозволяє собі відкритись, але все ж долає внутрішній бар'єр і зізнається у почуттях. Коли Ката вирішує повернутися до справжнього чоловіка, її мучить почуття провини. Після зняття облоги за Яношем приїжджають і він залишає героїню, яка повинна довести свою особу перед державною перевіркою. Фільм Сабо, таким чином, розповідав історію про те, як у часи терору народжуються нетривалі й приречені почуття. У стрічці режисер досліджував, як недовіра та підозра, глибоко вкорінені в людині через досвід тотального контролю, можуть зруйнувати й без того крихкі зв'язки, як важко побудувати довіру (насправді життєво необхідну в умовах «морального неспокою» суспільства) і як легко її втратити перед обличчям історичної мінливості людського життя.

Найбільш відомим Сабо став завдяки своїй трилогії «Мефісто» (1981), «Полковник Редль» (1985), «Хануссен» (1988). Нас цікавить перша стрічка цього триптиху, яка висвітлила взаємини митця з владними структурами, поставила у центр уваги питання: «Чи можливе мистецтво поза політикою?» – і дала цілком однозначну відповідь. Стрічка заснована на романі К. Манна «Мефісто. Історія однієї кар'єри» (1936), у якому автор зобразив трагічну долю свого швагра, німецького актора Г. Грюндгенса.

Події фільму Сабо охоплюють 1920-ті роки. Головний герой, Хендрік Хофген (К. М. Брандауер), – харизматичний та цілеспрямований актор гамбурзької сцени, який жадає визнання. Захоплений ідеєю досягти слави Хофген мріє про сцену Берлінського державного театру і з часом потрапляє до культурних кіл столиці. Там же він отримує головну роль свого життя – Мефістофеля. Кар'єрний злет Хендріка збігається з моментом приходу до влади нацистів у 1933 році, яких Хофген спочатку відкрито зневажав і не сприймав як серйозну загрозу. Його дружина Барбара (К. Янда) закликає емігрувати. Вона вважає, що якими б не були намагання Хендріка сховатися від дійсності за ширмою театру, уникнути морального вибору не вдасться. Герой займає позицію очікування, яка по суті виявляється проявом байдужості. Барбара разом із батьком покидає країну й приєднується до антифашистського руху. Хендрік же виїжджає на кінозйомки до Угорщини. Коли в Берліні палає Рейхстаг, він перебуває в Будапешті. Отримавши звістку, що йому нічого не загрожує, він вирішує повернутися до Німеччини.

Герой знову втілює на сцені образ Мефістофеля, який ідеально збігається з очікуваннями нацистського керівництва. Гру актора особисто відзначає прем'єр-міністр (Р. Гоппе). Хофген здобуває статус одного з провідних акторів Рейху й активно включається в творення націонал-соціалістичної пропаганди. У підсумку, він приносить свій талант у жертву режиму, стає його інструментом, спійманим, як «муха в павутинні» [165, с. 112]. Заради успіху Хендрік відмовляється від минулого, а коли прем'єр-міністр робить його відповідальним за всі театри Третього рейху, той без вагань приймає посаду. «Буду м'яким з ким треба – в цьому суть системи», – промовляє до себе Хофген.

Після утвердження нацистів при владі, моральні засади героя стрімко руйнуються: прагнення до слави переважає будь-які етичні орієнтири. Його кар'єра перетворюється на майстерну виставу конформізму, де особистість розчиняється у грі масок, а головна роль «грається» поза сценою [194, с. 422]. Для Хофгена слава – найвища цінність, навіть якщо її ціна – внутрішня

духовна поразка [68, с. 103]. За зовнішньою маскою він приховує страх і моральне спотворення власної душі. Візуально Сабо неодноразово звертається до цього в епізодах, де Хофген вдивляється у дзеркало: відображення ніби метафорично натякає, що він насправді не Мефістофель, роль якого виконує на сцені, а радше закріпачений Мефістофелем Фауст, чий моральний імператив поступився прагненню особистої вигоди. У фіналі Хендрік береться за чергову, ідеологічно вигідну для режиму інтерпретацію «Гамлета», і, аналізуючи постать данського принца, мимоволі формулює головну драму власного існування – болісне протистояння між дією та бездіяльністю, вибір між «бути» й «не бути». Свій внутрішній неспокій, який можна було б розцінити як «голос совісті», Хофген всіляко прагне заглушити (ще одним напрочуд виразним прикладом осмислення схожої моральної проблематики є славнозвісний «Конформіст» Б. Бертолуччі).

У своїй антитоталітарній притчі І. Сабо вказує на універсальну, позачасову дилему митця, який прагне впливу й визнання у вирі історичного безумства. Однак автор наголошує: відповідальність за можливість реалізації злочинних режимів несе також інтелектуальна та художня еліта, якщо вона погоджується мовчати або співпрацювати [248, с. 97]. Ті ж думки знаходимо у А. Камю, який говорив, що митець «не може бути слугою тих, хто робить історію, – навпаки, він на службі у тих, хто від неї страждає» [56, с. 13]. «Мефісто» завершується епізодом, якого немає в романі, але який логічно розвиває його провідну ідею. Прем'єр-міністр виводить героя на берлінський Олімпійський стадіон, де сліпуче світло прожекторів переслідує його, немов загнаного звіра, тоді як він безуспішно намагається захиститися, закриваючи обличчя руками. Засліплений Хендрік у розпачі запитує: «Чого вони від мене хочуть? Я ж усього лише актор». Ця репліка свідчить про ту загрозливу силу, що перетворила його на одного з мовчазних співучасників злочинів. Він піддався спокусі зла в той момент, коли прагнув звільнитися від незручного тягара політичних конфліктів, а в результаті спровокував найглибше моральне падіння – поступову відмову від власної людяності [244, с. 175].

Узагальнюючи окреслені художні тенденції, варто наголосити, що тема людяності була наскрізною у творчості ще одного видатного угорця – З. Фабрі. Події багатьох його стрічок розгортались у період Другої світової війни або в післявоєнному часі. Після виходу фільму «Професор Ганнібал» (1956) режисер продовжив досліджувати морально-етичні дилеми в умовах складних історичних обставин. Показовим прикладом стала його стрічка «Двадцять годин» (1965), головний герой якої – журналіст, який розслідує давнє вбивство і водночас відтворює хроніку змін, що сталися в угорському селі впродовж двох десятиліть. Фільм «Двадцять годин» загалом вважається в Угорщині першим фільмом, який так відкрито поставив під сумнів офіційну політику та рішення, що сформували 1950-ті роки, і продемонстрував, як політичні інтриги того часу нерідко дозволяли людям із найменшими моральними сумнівами й байдужістю до принципів соціальної справедливості отримувати контроль над добробутом, а іноді й життям інших [240, с. 269].

В контексті нашого дослідження найбільше нас цікавить славнозвісна екранізація однойменного роману Ф. Шанті «П'ята печатка» (1976). У цій стрічці Фабрі знову повертається до питання вибору людини у вирішальні моменти історії – теми, яка стала центральною у його кінематографі. Події сюжету пов'язані з нілашистським терором в Угорщині 1944 року. Будапешт готується до облоги. В часи цього «історичного мороку» невелика компанія щоночі збирається у затишному шинку. Серед них – годинникар Дьюріца (Л. Езе), продавець книг Кіраї (Л. Маркуш), тесля Ковач (Х. Шандор). Їх щоразу гостинно приймає господар закладу – Бела (Ф. Бенце). Вже на початку режисер дає символічні натяки на майбутню трагедію, демонструючи глядачу фантастичні полотна середньовічного живописця І. Босха, картини якого перегукуються з притчевими образами добра і зла.

Терор таємної поліції накладає відбиток на героїв, які втішають себе тим, що, хоча вони, «маленькі люди», які не в силах нічого змінити, але у них, бодай, чисті руки і до тих злодіянь, які відбуваються в країні, вони не причетні. Того вечора, з якого починається дія фільму, Дьюріца пропонує трьом

співрозмовникам обрати між роллю тирана, що чинить жорстокість без докорів сумління, і раба, який страждає від тортур, але зберігає чисту совість. Всі троє визнають, що обрали б життя тирана. П'ятий випадковий перехожий, інвалід війни фотограф Кесал (І. Дегі), який завітав до них, заявляє, що він обрав би життя раба, але чоловіки йому не вірять, і ображений фотограф вирішує помститися – донести на них в таємну поліцію. На наступний день відвідувачів шинка заарештовують і ситуація, яку описав Дюріца, матеріалізується. Їм доводить вчинком довести свою позицію.

Над затриманими проводять жорстокий експеримент: кожен, хто два рази вдарить побитого до напівсмерті чоловіка, буде відпущений на свободу. Ковач не в силах підняти руку на нещасного і потрапляє на чергові тортури. Другим намагається Кіраї, але Бела не дає йому і сам кидається на мучителів, за що його розстрілюють. І лише Дюріца ледве вдаряє двічі і його випускають. Він переступає межу, не з егоїзму, а через турботу про дітей антифашистів, яких ховав у себе вдома після арешту їхніх батьків. Переживши психологічно болісний вибір під час свого арешту, Дюріца лишається вірним своєму моральному обов'язку – порятунку тих, кого він вирішив прихистити, взявши на себе відповідальність і прислухавшись до своєї совісті. Таким чином, стрічка Фабрі актуалізувала питання про справжню природу морального вибору, виявляючи його суперечливість і зв'язок із особистою відповідальністю. Фільм балансує між філософською притчею та гуманістичною драмою, в центрі якої справжнє моральне випробування героя.

Проаналізовані угорські фільми залишаються актуальними для будь-якої культури, яка перебуває у внутрішньому конфлікті між задекларованими ідеалами та реальними діями [240, с. 273]. Польських та угорських митців 1960-1970-х років дійсно об'єднувала спільна проблематика: осмислення національної самобутності, моральнісний вибір, а також звернення до історичних подій минулого як важливого елементу діалогу з теперішнім. Так, А. Горошак зазначав: «Попри жанрові, стильові чи поколіннєві розбіжності, угорське кіно вирізняється певною зосередженістю на собі, переконаністю у

власній відповідальності за країну, її минуле й теперішнє...» [268, с. 87–88]. Б. Міхалек підкреслював, що польське кіно тяжіє до романтичного фаталізму та скепсису щодо сили особистого вчинку, тоді як угорське – акцентує на опорі та громадянській відповідальності [268, с. 89]. У свою чергу Т. Соболевський протиставляв польське світосприйняття, занурене в романтичні наративи, угорському, яке спонукає героя відвернутись від «великої історії» на користь особистого вибору [268, с. 89]. Порівняння польського і угорського кінематографа звучали регулярно. Наголошувалося, з одного боку, на впливі польської школи на угорських режисерів, а з іншого – на відчутному впливі угорського кіно на творчість поляків, зокрема К. Кесльовського.

Гостросоціальний контекст і натяки на морально-етичні колізії знайшли своє втілення навіть у творчості неочевидного в цьому ряду видатного представника авторського кіно – Б. Тарра. Ще до того, як стати відомим «поетом екзистенціалізму» в кіно, режисером, який схильний зображувати «життя відчужених людей у чистилищі та проклятті» [136, с. 218-219], – Тарр прославився в Угорщині завдяки серії драм, зосереджених на конфліктах, що ведуть до поступового розпаду родинної одиниці. У першому повнометражному фільмі «Сімейне вогнище» (1979) Тарр досліджував повсякденне життя молодої пари, змушеної жити разом з батьками в перенаселеній квартирі. Цей фільм став прикладом «квартирного жанру», до якого зверталось багато угорських режисерів 1970–1980-х років. У «Людах з панельного дому» (1982) в центрі сюжету – тяж сімейна проблематика, пара, яка перебуває на межі розлучення. «Осінній альманах» (1985) позначив переломний момент у творчості режисера: він відходить від соціального реалізму та звертається до екзистенціального осмислення людського повсякдення [196]. Згодом до середини 1990-х років Тарр формує принципи своєї кіномови, тісно співпрацюючи з оператором Г. Медвіді та співавтором сценаріїв Л. Краснагоркаї. У подальших медитативно-філософських фільмах через апокаліптичні події режисер досліджував крах суспільних ідеалів та

людської надії, створював екзистенціальні притчі про людську тривогу, а насправді про страхітливую руйнацію людських зв'язків.

Суспільний і моральний неспокій не полишають і сучасне угорське кіно. Яскравий приклад – стрічка Г. Рейша «Пояснення всього» (2023), яку можна сприймати як гостру соціально-політичну алегорію, що описує розкол угорського суспільства. Рейш викриває ідеологічні суперечності, характерні як для сучасної Угорщини, так і для західного світу загалом. Окрім теми освіти та ролі медіа фільм висвітлює проблему індивідуального морального вибору героя – юного школяра, що опинився в центрі ідеологічного конфлікту. Подібні мотиви суспільно-політичної критики проглядаються і у фільмі К. Молдовой «Брак повітря» (2023) про вчительку, яка змушена боротися за право на свободу думки та викладання. Конфлікт поколінь та розкол у суспільстві вкотре нагадують, що у кожного є частка моральної участі в тому, якою стає система. Схожі мотиви внутрішнього розкладу освітнього середовища як мікрокосму суспільства проглядаються й у стрічці «Вивчений урок» (2024) угорського режисера Б. Сімлера.

Кінематограф Румунії

Батьківщина письменника і драматурга абсурдизму Е. Йонеско, філософа Е. Чорана та інших митців, що явно тяжіли до екзистенціалізму, відома не менш цікавою кінематографією. Румунське кіно також увібрало в себе стійкі мотиви «моральної тривоги» в першу чергу завдяки своїй політичній історії. Сьогодні румунські фільми активно звертаються як до минулих часів (насамперед авторитарного правління Н. Чаушеску) так і сучасного періоду життя посткомуністичної Румунії, досліджуючи наслідки переходу до демократії після повалення режиму в 1989 році.

Водночас для глибшого розуміння витоків цих тенденцій доцільно звернутися до попередніх етапів розвитку румунського кінематографа, зокрема до 1960-х років. У цьому контексті розмову про румунське кіно другої половини ХХ ст. можна було б розпочати згадкою про особливу для

румунської культури стрічку «Ліс повішених» (1965) Л. Чулея, що розповідала про болісну моральну суперечність між прагненням до людяності і військовим обов'язком лейтенанта Апостола Бологи (В. Ребенджук), румуна, який служив в Австро-Угорській армії під час Першої світової війни. Проте найвиразніше тодішній показ моральних протиріч героя, на наш погляд, втілюється в одному з найвизначніших румунських фільмів «Реконструкція» (1968) Л. Пінтіліє. Сюжет ґрунтувався на однойменному романі Х. Петрашку, що, своєю чергою, був натхненний реальним випадком, очевидцем якого був автор. Події відбуваються на початку 1960-х років. Прокурор затримує двох підлітків – Вуїке (Д. Міхаїце) та Ніку (В. Гайтан) – за участь у п'яному конфлікті. В якості покарання вони беруть участь у зйомках навчального фільму. Хлопці мають відтворити бійку, щоби продемонструвати негативний вплив алкоголю на людину. В процесі цієї «реконструкції» юнаки все більше відчують психологічний дискомфорт, а перехожі спостерігають за їх моральним приниженням. У кульмінації реконструкції Вуїке гине: друг, під тиском наглядачів, випадково завдає йому смертельного удару каменем, щоби сцена виглядала «реалістичніше». Фільм Пінтіліє став символом безсилля героя перед репресивною системою й водночас – критикою соціальної апатії, з якою суспільство реагує на випадки державного насильства. Певною мірою «Реконструкція» – зображення процесу поступової дегуманізації людини і в ній Пінтіліє показав глядачу страшну буденність насильства. Врешті, й сам режисер натякав, що стрічка звертається до практик тортур і допитів, які застосовувалися таємною поліцією Секурітате в попереднє десятиліття.

Продовжуючи розвідку румунського кіно, слід звернутись до актуального для нашого дослідження «Покоління 1970-х» – таких румунських режисерів як М. Данілюк, Д. Піта та А. Татош. Якщо М. Данілюк відтворив тривожну атмосферу середини 1970-х років у своєму фільмі «Випробування мікрофоном» (1980) [154, с. 527], то Д. Піта втілює моральне напруження у показовій стрічці «Філіп Добрий» (1974). Головний герой фільму Філіп (М. Діакону) – випускник, який не склав вступних іспитів до вишу. Його

родина вже підготувала для нього комфортне місце в суспільстві, однак юнак не вважає це справедливим. Він вступає в конфлікт із близькими, полишає Бухарест і влаштовується на завод, сподіваючись на користь від своєї праці. Піта, таким чином, вивів на екран образ молодого людини, яка прагне не просто визначити свою життєву позицію, а й звільнитися від хибного бажання сліпого наслідування когось. Згадаємо й фільм «Секвенції» (1982) А. Татоша – стрічку, яку часто порівнюють із «Американською ніччю» (1973) Ф. Трюффо. Коло проблем у цьому фільмі можна узагальнити алегоричним портретом румунського суспільства 1980-х років та й загалом визначити як деконструкцію всієї румунської кінематографії часів комунізму. Серед інших важливих румунських фільмів вже у 1990-х роках можемо назвати «Дуб» (1992) Л. Пінтіліє та «Лисиця-мисливець» (1992) С. Гуля.

Новий виток у розвитку сучасного румунського кіно і передачі ним суспільного неспокою ознаменувала так звана «Нова хвиля на Чорному морі», яка офіційно стартувала у 2005 році з виходом стрічки К. Пую «Смерть пана Лазареску» [154, с. 529]. Фільм став визнаною вершиною «румунської нової хвилі» і розповідав про нічну подорож хворого літнього чоловіка Данте Ремуса Лазареску (І. Фішкутяну) лікарнями Бухареста. (Недаремно Пую згадував у інтерв'ю К. Кесльовського, а кіномани продовжують порівнювати документальні роботи поляка, зокрема його «Лікарню», з «румунським новим кіно»). Якщо у «Смерті пана Лазареску» суспільний розлад постав через інституційний вимір, то у наступній «С'єраневаді» (2016) він проявився на рівні родинних взаємин, підживлених ідеологічними суперечками.

Серед найвизначніших досягнень «румунської нової хвилі» особливе місце посідає фільм К. Мунджіу «4 місяці, 3 тижні і 2 дні» (2007), події якого розгортались у 1987 році, в останні роки диктатури Чаушеску. Дві студентки – Габіце (Л. Василіу) та її подруга Отілія (А. Марінка) – живуть у гуртожитку політехнічного інституту в Бухаресті. Габіца завагітніла й вирішує зробити незаконний аборт, оскільки тодішнє законодавство забороняло переривання вагітності. Через нестачу коштів і власну розгубленість вона змушена

довіритись сумнівному незнайомцю. Однак центральною фігурою історії стає не сама Габіце, а Отілія, яка вирішує ризикувати і допомогти їй. Картина Мунджіу була гострою критикою режиму Чаушеску, однак фокус при цьому був не лише на політичному підтексті, а й на особистій трансформації героїнь. Сам Мунджіу назвав фільм «історією відповідальності та морального вибору» [166], і дійсно стрічка сприймається саме як розповідь про дружбу, що проходить через «етичне випробування» [241, с. 105]. Попри порівняння з соціальними мотивами бельгійців братів Дарденн та британця К. Лоуча, сам Мунджіу зазначав, що його підхід ближчий до естетики М. Формана та І. Менцеля [166]. Морально-етичну проблематику вже у контексті сучасного румунського суспільства, режисер згодом розвинув у критично-соціальній драмі «Випускний» (2016) – історії батька, який наважується на корупційну схему підтасування результатів іспитів своєї доньки.

Не менш значущими в контексті відтворення аналізованого нами суспільного й морального неспокою є фільми К. Порумбою. Зокрема його іронічний погляд на історичну пам'ять у картині «12:08 на схід від Бухареста» (2006), що розповідала, як у провінційному румунському містечку мешканці згадують події Революції 1989 року і кінець комуністичного правління. Телевізійна програма до чергової річниці після повалення режиму Чаушеску, на якій мали з'ясувати, чи дійсно у їхньому містечку відбулась революція, перетворюється на неприємне з'ясування стосунків, у якому викриваються «гріхи» румунських співгромадян. Не зайвим буде згадати і наступний фільм режисера «Поліцейський, як прикметник» (2009), адже в історії молодого правоохоронця із провінційного міста, який займається справою про зберігання наркотиків школярами, присутня цілком прозора морально-етична проблематика. Головний герой не поспішає з арештами: він сумнівається, що має право руйнувати підліткові долі. Якщо «12:08» – це колаж визначень слова «революція», то «Поліцейський, як прикметник» певною мірою намагається визначити слово «совість» [181, с. 127]. Серед незгаданих, але вартих уваги фільмів «румунської нової хвилі» слід також назвати й такі стрічки як «Поза

дитини» (2013) К. П. Нецера, «Як я провів кінець світу» (2006) К. Мітулеску, «Вівторок, після Різдва» (2010) Р. Мунтяна.

Розширюючи коло представників сучасного румунського кіно, необхідно звернути увагу на творчість Р. Жуде, який активно наслідує зразки «румунської хвилі». Важливим для нашої розвідки є його фільм «Мені плювати, якщо ми увійдемо в історію як варвари» (2018), який підіймає питання пам'яті та історичної правди. Назва картини взята зі звернення міністра закордонних справ М. Антонеску, виголошеного перед початком Одеської різанини 1941 року. У центрі сюжету – режисерка Маріана (І. Якоб), яка намагається організувати театралізовану реконструкцію цього трагічного епізоду, що стався під час окупації Одеси румунською армією, союзницею нацистів. Попри історичну достовірність, її проєкт викликає опір: актори-аматори й чиновники мають власне бачення, що саме сталося, і як це слід показувати (зауважимо, що сюжетна історія й проблематика наштовхують на обережні аналогії з героїнею «Людини з мармуру» Вайди). Проблема знецінення історичної правди в суспільстві, контролю тоталітарної держави над індивідом, який прагне громадянської сміливості, постала згодом і у експериментальному фільмі Жуде «Великі літери» (2020) про підлітка Мугура Келінеску, який писав на стінах антикомуністичні гасла, за що був затриманий таємною поліцією Секурітате. У фільмі Жуде використав документальні кадри та записи румунського телебачення того часу, що ще більше підкреслило контраст між пропагандою і реальним життям Румунії.

У новітньому румунському кіно ця проблематика продовжує зберігати свою актуальність. Звертаючись до найновіших прикладів, варто відзначити фільм Б. Мурешану «Новий рік, що так і не настав» (2024). Події стрічки розгортаються 20 грудня 1989 року, на фоні Румунської революції. Напередодні краху режиму більшість населення Бухареста досі не усвідомлює масштабів змін – інформація про повстання в Тімішоарі та жорстоке придушення протестів силовиками ретельно приховується владою. Телевізійний постановник, опинившись у скрутному становищі після того, як

головна зірка святкового шоу покидає країну, намагається врятувати новорічну трансляцію. На її місце запрошують театральну акторку Флоріну. Втім, вона не в захваті від перспективи брати участь у виступі, присвяченому прославленню диктатора – події, яку переглядатиме вся нація.

Головні герої фільму Мурешану – пересічні громадяни, чії особисті рішення, сумніви й неочікувані моменти мужності відображають суперечності життя в тоталітарній системі. Голос тих, хто зазвичай залишається «за кадром» у великих історичних подіях, свідчить про невидимий повсякденний моральнісний вибір, який здатен змінити життя всього суспільства. У міру того як особисті траєкторії персонажів всіх сюжетних ліній перетинаються, тривожне очікування доходить до апогею в кульмінаційній сцені, в якій бурхливий людський потік під звуки «Болеро» М. Равеля починає перемагати.

Отже, кінематограф відіграв важливу роль у підтримці революційних суспільних зрушень у Східній Європі, досягаючи при цьому виняткової художньої витонченості. Не дивно, що цей контекст сформував митців, чії твори сповнені глибоким усвідомленням екзистенційно-морального вибору героя. Історичний дух дійсно пронизує кінематограф Східної Європи і погляд у минуле, збагачений подальшим історичним досвідом, досі залишається актуальним. У сучасну добу він урізноманітнився, охоплюючи широкий спектр морально-етичних питань. Зрештою, багато східноєвропейських фільмів зосереджуються на ключовій універсальній темі: взаємозв'язок людини з історією та її моральна відповідальність за власну долю.

3.2. Спільні екзистенціальні мотиви в кінематографі «морального занепокоєння» та фільмах української «міської прози»

Українська філософська традиція органічно вписується в загальноєвропейський екзистенціальний дискурс, становлячи один із його складників. В період активного розвитку екзистенційної філософії її мотиви яскраво проявилися в українській художній літературі. Таким прикладом може бути творчість В. Підмогильного, автора першого українського

урбаністичного роману «Місто» (1928) і характерного зразку інтелектуальної прози – роману «Невеличка драма» (1930). Інша принципова постать, яку варто згадати – В. Петров (Домонтович) з інтелектуальними романами «Дівчинка з ведмедиком» (1928), «Доктор Серафікус» (написаний 1928-1929 р., виданий 1947), «Без ґрунту» (написаний 1942-1943 р., виданий 1948). Цілком кінематографічну за духом прозу Підмогильного і Домонтовича можна вважати втіленням пошуків екзистенціалізму, які проявились у глибокому аналізі людської свідомості, неоднозначності людського вибору та внутрішніх суперечностей героїв, які прагнуть зберегти право на особистісну автономію. Домонтович був добре обізнаний з екзистенціалізмом і у своїх розвідках писав про тривогу буття: «В наші часи ця тривога стала повсякденним почуттям кожного з нас і цілого людства. З цього страху, тривоги і неспокою екзистенціалісти зробили філософію.» [96, с. 882].

Розширюючи предмет нашої уваги, відмітимо, що раніше екзистенціальні домінанти любові, смерті, гріха, провини були наскрізними для творчості М. Коцюбинського. Одним із центральних мотивів його художнього доробку виступає тема відчуження людини, її туги й самотності («Інтермецо», 1908; «Цвіт яблуні», 1904). Екзистенціальні настрої бачимо й у письменницькому світобаченні Т. Шевченка, Л. Українки, І. Франка. Зокрема, одним із ключових вимірів філософії Шевченка є свобода, яка у контексті к'єркегорівських ідей та східноєвропейського барокового світогляду набуває форми екзистенціалу долі [51, с. 1174]. Ця екзистенційно-барокова лінія формує шевченкове бачення «внутрішньої людини» – особистості духовної, «сердечної». У цьому сенсі Шевченкове мислення перегукується з ідеєю Паскаля про першість «логіки серця» над «логікою розуму». Тож не випадково саме поняття серця та душі посідає одне з провідних місць у лексиці його поезії. «Філософія серця» набула свого розвитку у мислителів Г. Сковороди, П. Юркевича, доповнюючи індивідуалізм, вільнолюбство і разом з тим прагнення до внутрішньої гармонії людини. Зважаючи на це, можемо говорити про екзистенційно-кордоцентричну орієнтацію в українській культурі (від.

лат. *cordis* – серце) [77, с. 144], а далі й про характерну для українського світосприйняття чутливість і чуттєвість.

Яскраві екзистенціальні мотиви «межових» ситуацій простежуються у творчості В. Винниченка, зокрема його романі «Записки кирпатого Мефістофеля». Екзистенціальні мотиви наявні і у творчості М. Хвильового (показово, що у 1990-х роках, в період чергового сплеску популярності екзистенціалізму на екрані, до творів письменника звернувся український режисер О. Муратов). В українській поезії ХХ століття екзистенціальний світогляд виявився передусім у творчості В. Стуса, а також багатьох представників руху шістдесятників в контексті їх протесту й нонконформізму, які стали характерними ознаками української духовної культури того часу, своєрідних варіацій на тему «бунтівної людини» А. Камю [124, с. 98].

Не можна не погодитися з тим, що саме географічне розташування України на перетині основних цивілізаційних маршрутів зі Сходу на Захід суттєво вплинуло на формування особливостей національного менталітету. Проживання на межі загрозливого степу сприяло виникненню «екзистенціально-межового» світовідчуття українців, а також їх гостро емоційного переживання життя [6]. У сенсі унікального географічно-історичного досвіду територіальне прикордоння України набуває значення метафізичної межі – простору, в якому найгостріше відчувається тривога і вразливість людини. Своєрідність екзистенціальної проблематики в українській духовній культурі полягає в глибокому прагненні до національного самоствердження попри постійні історичні загрози та перебування в стані хронічної цивілізаційної небезпеки, а цінність індивідуальної неповторності доповнюється безперервним протистоянням смерті [34, с. 202, 210]. Тож спостерігається трансформація географічного прикордоння у стан «межової» ситуації» буття як такого. Цей універсальний шар особистого світовідчуття не міг не позначитись на українському мистецтві, і кінематографі зокрема, актуалізуючи роздуми, близькі екзистенціальному світогляду.

Екзистенціальний герой насправді ніколи не зникав з українського екрану. Згадаємо такі фільми як «Нічний візник» (1928) Г. Тасіна, «Два дні» (1927) Г. Стабового, кінополотна О. Довженка (насамперед його «Землю», 1929), І. Кавалерідзе (зокрема, його «Прометей», 1936) та інших режисерів. Поступово екзистенціальні настрої на екрані набували більшої глибини. З ними тісно перепліталась проблематика моральної вразливості героя. Чи не найяскравішим в цьому плані свого часу став фільм «Совість» (1968) режисера В. Денисенка, створений у співпраці з письменником В. Земляком. Цю стрічку про трагічні події в українському селі під час Другої світової війни справедливо можна розглядати крізь призму етики екзистенціалізму, адже перед громадою та приреченим героєм постає найжорсткіша моральна дилема у дійсно «межовій» ситуації – вибір між власним життям і порятунком інших, між зрадою й загибеллю. «Совість» Денисенко фільмував разом зі своїми студентами, серед яких був і В. Криштофович (що дуже показово, враховуючи майбутні кінематографічні настрої цього режисера).

Кінознавець С. Тримбач наголошує саме на екзистенціальному трактуванні фільму: «Людській душі тут немає жодного опертя, жодної звичної підпорки. Її існування, її екзистенція розірвана, дематеріалізована» [123]. Цікаво, що й музична компонента фільму була суголосною цим настроям – звучить музика польського композитора К. Пендерецького. Стрічка «Совість» говорила про вибір віддати життя за справедливість, чи жити у брехні, про сам трагізм буття, який ще ніколи не розглядався з такою силою в українському кіно [126, с. 3]. Доречною тут є й згадка фільму режисера Р. Сергієнка «Білі хмари» (1968), знятого за однойменним романом О. Сизоненка. У центрі сюжету – повернення героя до рідного села через звістку про тяжкий стан батька. Подорож викликає спогади про минуле, відгомін колективізації, розкуркулення та Голодомору. Важлива деталь твору – звернення до проблеми совісті, адже батько був активним діячем радянської системи, засновником колгоспу, якому довелося здійснити розкуркулення сусіда, що власною наполегливою працею створив

господарство і неодноразово підтримував їх родину [130]. Моральні переживання разом з почуттям провини підкреслювали трагічність історичного часу, глибину екзистенційного конфлікту. В руслі екзистенціальної проблематики варто згадати і стрічку «З нудьги» (1968) А. Войтецького, яка стала прикладом виразного зображення самотності, неможливості звичайного людського щастя головної героїні фільму.

Говорячи про співпадіння українського і європейського філософсько-кінематографічного ландшафту, констатуємо, що починаючи з кінця 1960-х – початку 1970-х років, українські стрічки, які належать до «міської прози», продовжили шлях, окреслений західноєвропейською філософією екзистенціалізму. В цих фільмах домінували роздуми над морально-психологічним станом особистості. Неможливість повноцінного діалогу й мотиви загального духовного відчуження загострювали тривожні настрої, а центральною темою залишався внутрішній світ персонажа, що дає змогу нині інтегрувати українського героя у ширший європейський дискурс, виявляючи його схожість із героєм кіно «морального занепокоєння». Хоча, як ми з'ясували, цей напрям виник у специфічному польському соціально-політичному контексті – у ньому простежується спільність тематики та моральних дилем, які проявились і в українському кіномистецтві [64].

Характерно, що персонажі стрічок «морального занепокоєння» не відповідали офіційним ідеологічним моделям своєї епохи. Подібне спостерігалось і в українському радянському кінематографі, де в добу «застою» на екрані закріпилась «міська проза». Цей термін потрапив до кіномистецтва з літературознавчої критики 1960–1980-х років і був запропонований як антипод до міфопоетичного кіно. Основною темою таких фільмів були різноманітні суперечності життя людини, розкриті через її внутрішні конфлікти й моральні дилеми. З середини XX століття, у контексті міської культури, можемо в цілому говорити про появу нового екранного виміру самотності – урбаністичної відчуженості.

На українському екрані з'являється герой, схильний до постійної рефлексії, розгублений в ієрархії особистих і суспільних цінностей. Він відчуває себе чужим у великому місті і самотнім у ворожому до нього світі. Місто, що зовні символізує комфорт і безпеку, постало як простір загрози для духовного життя особистості. Саме на це звертає увагу кінознавиця О. Мусієнко, зазначаючи, що урбаністичні мотиви у фільмах набувають «екзистенціальних вимірів, нагадуючи про трагічну розгубленість особистості у нетрях мегаполісу» [88, с. 174]. В процесі оновлення кінообразів, здійсненого ще поколінням шістдесятників, радянський екранний наратив поступово зазнав змін, трансформуючись в екзистенціальну міську драму. У цьому новому кінематографічному дискурсі особистість уже не розглядалася як мовчазна складова колективу, а була індивідуумом із глибоким прагненням до самопізнання та свободи вибору. Картини, що фокусувалися на етичних дилемах та життєвих труднощах окремої людини, засвідчували зміну соціальних і моральних орієнтирів героя.

Однією з таких стрічок був фільм О. Муратова «Чи вмієте ви жити?» (1970), який С. Параджанов охарактеризував як «зразок поетичного кіно в урбаністичному вимірі» [94, с. 102]. Головна героїня молода піаністка Наталя, випускниця Харківської консерваторії, яка, знехтувавши планами вийти заміж за інженера одного з харківських заводів Дмитра, обирає піаніста Олександра й переїздить із ним до Москви. Проте згодом вона усвідомлює помилковість свого вибору, бо Олександр виявляється поверховою особистістю, типовим представником порожнього богемного існування. У цьому сенсі фільм цілком логічно розглядати в контексті «морального неспокою», оскільки героїня, відкидаючи неправдиві моральні орієнтири, чинить своєрідний внутрішній спротив і повертається до свого попереднього життя. Мелодрама Муратова має виразні риси західноєвропейського кінематографа, поєднуючи атмосферу «нової хвилі» з глибокими екзистенціальними мотивами самотності та розгубленості людини перед життєвим вибором. Подібні теми порушував і фільм П. Тодоровського «Міський романс» (1970), який розповідав про

стосунки рентгенолога Жені зі студенткою педучилища Машею та про їх перші випробування у спільному побуті.

Одним із найвідоміших персонажів у рамках «міської прози» став герой фільму Р. Балаяна «Польоти уві сні та наяву» (1983), який мав помітне значення в контексті української кінематографічної урбаністики. Немає потреби переповідати сюжет, який розгортається навколо співробітника архітектурного бюро Сергія Макарова та його триденного екзистенційного зламу напередодні сорокарічного ювілею, однак доцільно звернути увагу на характерну тенденцію зображення в кіно образу самотнього, дезорієнтованого героя. Персонаж Макарова поринає у вир внутрішніх сумнівів і пошуків давно втрачених почуттів, рухаючись «замкненим колом свого життя, врешті-решт не знаючи, куди і навіщо» [11, с. 114]. Макаров в інтерпретації Балаяна – персонаж, охоплений бажанням зникнути, втекти від тягара повсякденності. Не маючи сили для рішучого вибору, герой у своєму «егоцентричному всесвіті» [46, с. 64] занурюється в ілюзії, намагаючись замінити реальність наївними сподіваннями продовжити жити в абсурдному ритмі без змін.

«Криза середнього віку», що охопила героя, – лише зовнішній вияв глибшої, універсальної проблеми – внутрішнього екзистенційного конфлікту, пов'язаного з пошуками сенсу життя «зайвої» людини, яка опинилася на межі особистісного краху. Це невпевнене блукання героя в пошуках себе на тлі морального та духовного занепаду є характерною рисою тогочасної «міської прози», що використовує форму екзистенціальної драми як засіб висвітлення глибокої соціальної фрустрації. Говорячи про мистецьке відтворення зазначеної стагнації, кінознавець С. Тримбач зазначає: «В українському кіно кінця 1970-початку 1980-х найуспішніше працювали ті, хто звертався до матеріалу особистісного, приватного життя. Однією з причин цього явища була загальна криза суспільства «брежньєвських» часів – поступовий занепад комуністичної ідеології, втрата авторитету влади, розкріпачення індивідууму, який усе частіше і все «нахабніше» відчувається сувереном. З останнім, щоправда, пов'язана і деяка розгубленість героя...» [122, с. 196].

Розглядаючи творчість режисерів «міської прози», які займалися осмисленням людини як самотньої й абсурдної істоти, неможливо оминати творчість К. Муратової, чий стрічки кінознавець Г. Черков аргументовано називає «авторською рефлексією епохи» [129, с. 8-9]. Фільми авторки, які зокрема охоплюють принципові для нас періоди «застою» 1970-х років та період «перебудови» 1980-х, виявляють «проблему протистояння суспільству, яке прагне усередності, домагається, щоб усі були нормальними, без химер і відхилень» [13, с. 47]. Ранні фільми Муратової – «Короткі зустрічі» (1967) та «Довгі проводи» (1971, випущений лише в 1987 році) – вирізняються особливою увагою до замкненості персонажів, зображенням парадоксальних ситуацій, що відображають розпад колективістського світогляду і зосереджені на внутрішньому житті людини. Центральною темою цих фільмів стає самотність героїв, яка виявляє їх меланхолійне світовідчуття, ізоляваність від соціуму та родинних зобов'язань.

Героїв Муратової супроводжує глибокий психологічний дискомфорт, хронічна втома і застиглість у нескінченній одноманітності буденного життя. Так, героїня «Коротких зустрічей» – чиновниця Валентина Іванівна, «керівниця з чутливим сумлінням» [72, с. 50], втягнута в емоційно складний любовний трикутник, втілює мотив особистої невлаштованості. Мотив цієї внутрішньої напруги поглиблюється у фільмі «Довгі проводи», де Євгенія Василівна болісно переживає прагнення її сина Саші до незалежності: «Занепокоєння, викликане щораз більшою емансипацією сина, ставить героїню в екзистенціальну ситуацію духовного зламу» [97, с. 147].

У зв'язку з психологічно вивіреном образом жінки в перших фільмах Муратової, кінознавець Л. Госейко порівнює її творчість із роботами А. Варда, В. Хитілової та М. Мессарош [30, с. 248]. Хоча абсурд і гротеск ще не домінують у ранніх картинах режисерки, ці стрічки вже містять елементи інтимної критики соціалістичної дійсності та демонструють зародки екзистенціального мислення. У них помітна схильність до осмислення внутрішньої порожнечі людини, що, за словами кінознавиці Т. Журавльової, є

«схематичними нарисами ідей екзистенціалізму» [39, с. 93], а також чітка тенденція до показу самотності її екранних героїв.

Екзистенціальний вимір з часом все більше просочується в авторське кіно Муратової, а образ смерті здобуває все більш повноправну роль у кожному наступному фільмі, стаючи невід'ємною частиною «блукань» розгублених персонажів, занурених чи то в психологічну кризу, чи то у власну духовну смерть [99, с. 123]. Таким важливим етапом у розвитку екзистенціальної проблематики став «Астенічний синдром» (1989) з його пригніченими персонажами, ізольованими у байдужому соціальному просторі, де жоден не прагне подолати патологічне погіршення душевного стану. За твердженням кінознавця О. Конюха, це була вичерпна картина агонії радянського суспільства кінця 1980-х років, коли болісне народження особистості співпало з остаточною девальвацією ідеологічних штампів [72, с. 49]. Врешті, здійснена Муратовою «діагностика» історичного часу будувалась на невтручанні, що насправді демонструвало марність спроб щось суттєво змінити [71, с. 11].

Культуролог і кінознавець В. Скуратівський, аналізуючи творчість Муратової, зазначає, що у її фільмах людина перетворюється на стафаж [114, с. 88]. Неможливість діалогу, загальний хаос і фрагментарність реальності, яка тісно пов'язана з душевним станом персонажів, розгортались на тлі суворой радянської упорядкованості. У той же час це підкреслювало загальний хаос перехідного часу, неминучий занепад старої системи, «екзистенціальні безодні» побуту [90, с. 217]. Згадані картини справді формують художній простір, у якому домінують мотиви людської дезорієнтації, тривожного очікування та морального сум'яття. Незважаючи на відмінності в досвідах, герої цих фільмів демонструють постійну розгубленість, відчуження від загальноприйнятих цінностей і усвідомлення власної зайвості, що підкреслює їхнє радикальне неспівпадіння із суспільним устроєм.

Для більш детального порівняння екзистенціальних аспектів фільмів української «міської прози» з кінематографом «морального занепокоєння»

варто звернути увагу на творчість одного з найбільш цікавих режисерів цього напрямку – В. Криштофовича. Тематика екзистенціалізму стала характерною вже для його ранніх робіт, в яких режисер торкається актуальних питань, властивих кінематографу «застою», зокрема, зосереджується на проблемах інтелігенції. У своїх фільмах він досліджує повсякденне існування і психологічний стан вразливих персонажів, схильних до постійних рефлексій. Розгляд фільмографії Криштофовича слід почати з картини «Перед іспитом» (1977), яка розповідає про 18-річну Таню, що готується до вступу в інститут. Дівчина ще не визначилася з вибором, але її мати переконана, що вона повинна стати вчителем. Не знайшовши спільної мови з мамою та подругою, Таня йде на вулицю, занурена в свої думки. Випадково вона знайомиться зі старшим за себе чоловіком Іваном. Вони проводять день разом, і між ними виникає своєрідний екзистенціальний діалог, який змушує обох переосмислити свої життєві шляхи, а Таню – зробити вибір майбутнього. Уже в цій картині Криштофович закладає лінію складного духовного поступу людини, яка стикається з «іспитом життя». Між іншим мотив дорослішання є досить помітним у тогочасних українських фільмах. Зокрема ностальгії спогадів про молодість, а з ними і супутнім життєвим виборам присвячено фільм М. Белікова «Які ж ми були молоді» (1986).

Пізніше морально-етична проблематика у Криштофовича стає виразнішою у фільмі «Своє щастя» (1979) про журналіста Рєзнікова, якому не вистачало грошей для відшкодування вартості сімейної путівки. Зрештою, чоловік погоджується на пропозицію швидкого заробітку від свого молодого сусіда Юри. З'ясовується, що треба «зіграти» виконроба для студентів, які прийдуть зносити будинок. Зароблені гроші, що значно перевищують винагороду працівників, починають тривожити Рєзнікова. Він повертає їх студентам і висловлює Юрі незгоду з подібними вчинками. Власні уявлення про моральнісність не дозволяють герою обманути свою совість. Подібну до цього проблематику порушує фільм «Серед тисячі доріг» (1983) В. Зобіна, де головна героїня Вероніка, донька знаної журналістки, вирішує не йти

второваним шляхом, а обрати власну життєву дорогу, зокрема, відкидаючи амбіції і честолобство свого колеги Сергія. Попри поверхневу прямолінійність та деяку схематичність, фільм вписується у контекст вибору екранним героєм ціннісного підґрунтя своїх вчинків у процесі побудови кар'єрного і особистого життя.

Особливу увагу необхідно також звернути на образ сім'ї, який, зокрема, фігурує у драмах Криштофовича. Сімейна проблематика є доволі розповсюдженою для обраного періоду і присутня наприклад у стрічках К. Єршова («Пізня дитина», «Грачі»), однак Криштофович робить на ній ще виразніший психологічний акцент, звертаючись до образу нещасливої сім'ї [47, с. 36]. Цей аспект яскраво відтворений у «Дрібницях життя» (1980), де подружжя після довгих років співжиття вирішує розлучитись. З перших кадрів відчувається нервовість, їхня втома один від одного, розгубленість від неможливості повернути все, як було. Розлучення передбачає купу бюрократичних процедур, а ще вирішення житлових і майнових проблем та непросту комунікацію із сином. Під час пошуків житла для обміну їхня роздратованість з накопиченими взаємними звинуваченнями переходить у цілковиту безпорадність у стосунках, коли за останні роки вже й «згадати нічого». Спільне проживання стало нестерпним, залишились тільки формальні прояви подружньої ввічливості. Побут розчиняє героїв, нівелює теплоту почуттів, посилює непорозуміння та непереборну людську тугу. Прояви душевної дисконунікації часто зображуються саме серед близьких людей, які поволі втрачають минулі миті теплої взаєморозуміння й вимушені замислитися над відсутністю достатньої душевної підтримки один одного [64]. Така проблема наприклад була відображена у фільмі «Відпустка, яка не відбулася» (1976) режисера Т. Золоєва.

Проблему дисконунікації Криштофович розвиває у фільмі з назвою «Самотня жінка бажає познайомитись» (1986) – історії стосунків незаміжньої працівниці швейного ательє Клавдії з розлученим безробітним інвалідом Валентином. Герой, який спершу здавався надто нахабним, насправді

знедолений, покинутий чоловік, який все ще зберігає залишки інтелігентності й ввічливості. Колеги і керівництво засуджують жінку за спілкування з таким чоловіком, і в результаті вона прощається з ним. Її симпатія до нещасного руйнується під тиском соціальних стереотипів та її власних нездійснених сподівань. Продовжуючи цю тематичну лінію «міської прози» слід пригадати і фільм «Ніагара» (1991) режисера О. Візира. Епатаж і гротескна поведінка самотньої 35-річної натурниці Лариси приховували її глибокі розчарування та відчайдушну потребу справжніх почуттів.

Криштофович послідовно продовжує окреслену «міську» тематичну лінію, в рамках якої місто стає простором морально-екзистенційних пошуків і страждань людини. Водночас герої «міської прози» нерідко мають схильність до егоцентризму: можна відмітити в них тенденцію до абсолютизації власного «я», а іноді – і нехтування почуттями оточуючих, що неминуче призводить до руйнування зв'язків із зовнішнім світом. Одним з найяскравіших прикладів екзистенціального змісту в кінематографі «міської прози» є фільми Криштофовича «Автопортрет невідомого» (1988) і «Приятель небіжчика» (1997). Саме ці стрічки найповніше торкаються етики екзистенціалізму та образу «зайвої» людини, яка відчуває себе розгубленою й непотрібною. «Автопортрет невідомого» (1988) – це драматична історія нереалізованого поета Ігоря Белова. Нині він живе в автомобілі, окремо від родини, у спільноті холостяків, ведучи життя «на колесах» – безцільне, вільне і мінливе, але безнадійне. Одного разу Белов опиняється в кінотеатрі на незвичному показі, де демонструється фільм, що є точним відображенням його життя. Він бачить на екрані поета, який теж живе в автомобілі, прагне пробитися до редакції, має теплі почуття до своєї доньки, але постійно втікає від своїх обов'язків. Пережитий шок змушує героя задуматися про своє невідале життя, у якому він так і не зміг досягти бажаного.

Белов – лише один із багатьох «уламків» – розчарованих і зламаних людей, які не можуть знайти своє місце у світі і залишаються «невідомими». У фільмі Криштофович досліджує не тільки соціальну, а й духовну

безпритульність [47, с. 37], що набуває метафоричного змісту, відображаючи «душевне блукання» героя і його екзистенційну покинутість. Назва «невідомий» вказує на почуття чужорідності по відношенню до самого себе. На прикладі Белова помітно, як персонаж «міської прози» поступово стає маргіналом (наприклад як вокзальний волоцюга з фільму О. Фіалка «Бич Божий» (1988), або герої фільму «Смиренний цвинтар» (1989) О. Ітигілова).

Схожі мотиви можна вгледіти у фільмі Криштофовича «Приятель небіжчика» (1997) – історії безробітного перекладача Анатолія, не здатного адаптуватися до нових економічних і соціальних реалій 1990-х років. Його особисте життя руйнується після розриву з дружиною, яка знаходить іншого чоловіка. Випадково дізнавшись від старого знайомого про можливість легко вирішити проблему ліквідації людини, він наважується звернутися до кілера. Анатолій вкладає у конверт своє фото, але інстинкт самозбереження все ж переважає, і йому доводиться найняти для ліквідації свого вбивці іншого кілера. «Так, від фільму до фільму екзистенціальна самотність персонажів В. Криштофовича поступово поглиблюється, перетворюючись на своєрідний духовний декаданс – самозаглиблення, остаточне усвідомлення героя своєї «непотрібності», що в «Приятелі небіжчика» інтелектуал-перекладач стає злочинцем» [45, с. 59]. Після успішного виконання замовлення герой втягується у життя жертви, фактично беручи на себе турботу про його вдову та маленького сина, з кволою надією на відновлення свого життя.

Попри всю складність ситуації і свою нерозважність меланхолійний Анатолій зберігає прагнення ділитися з кимось любов'ю. Героя не оминають муки совісті, що скоріш і пробуджує в ньому бажання якось спокутувати скоєне зло. У рецензіях закордонних критиків слушно зазначалось, що на екрані відображено часи занепокоєння і хаосу, які супроводжуються «холодом» почуттів на фоні «неврастенічного» міста [20, с. 59], де скрізь чатують непримітні драми – «дрібниці життя». Режисер демонструє, що з досягненням зовнішнього комфорту неодмінно виникають проблеми «духовного метастазу» [112, с. 230].

До згаданого ряду «міських» фільмів можна віднести і трагікомічний «Сьомий маршрут» (1997) М. Ілленка. Вигаданий героєм маршрут «життям таємничого поета Данила Притуляка» відтворює його рефлексію стосовно власної біографії нереалізованого митця, його втрачених можливостей, і головну проблему духовної самотності особистості [101, с. 40], що тематично перегукується з «Автопортретом невідомого». В цьому ж контексті варто назвати і рідко згадувану стрічку О. Муратова «Помилуй та пробач» (1988), дія якої відбувається у часи «перебудови». Нереалізований художник Юрій Дяченко – молодик, який не може знайти свого місця у світі, порозумітися з найближчими людьми, найголовніше – з батьком, який досі утримує дорослого сина і цілковито заперечує його творчість. В історії складного екзистенційного конфлікту героя режисер розкрив не лише його внутрішню кризу, зумовлену прагненням свободи творчості, не лише хаотичні зв'язки задля тимчасового уникнення власної самотності, і не лише закономірний світоглядний конфлікт різних поколінь, але й універсальну проблему людини (митця), пройнятої неспокоєм і нерозумінням, як рухатися далі і тим більше вибудовувати стосунки з байдужим до тебе світом.

Слід підкреслити, що впродовж 1990-х років українське кіномистецтво відзначалося новим витком інтересу до екзистенціалізму, що проявилось у зверненні режисерів до ідей представників цієї філософії. Зокрема, І. Апасян у фільмі «Мертві без поховання» (1991) адаптує п'єсу Ж.-П. Сартра, а С. Рахманін у стрічці «Людина К.» (1992) створює глибоку, меланхолійну драму на основі щоденників та особистих записів Ф. Кафки. До творчості Кафки звертається й С. Маслобойщиков, використовуючи її як художнє підґрунтя для картини «Співачка Жозефіна і Мишачий народ» (1994).

На фоні стрічок, які передавали хворобливу соціальну атмосферу 90-х років, особливо виділяються «Перший поверх» (1990) І. Мінаєва та «Шамара» (1994) Н. Андрейченко. Зокрема, у «Першому поверсі» спостерігаємо екранне звуження соціального простору до обмеженого, занедбаного побутового приміщення. Історія трагічного кохання студента Сергія та перукарки Наді

стала відображенням соціальної нестабільності того часу, оскільки за вікном їхнього «першого поверху» на фоні плакатів про перебудову повільно занепадала вся радянська держава. Інакший бік буремних 1990-х років розкривала стрічка «Дика любов» (1993) В. Новака, в якій історія кохання головних героїв у певний момент опинялася на перехресті морально-етичного вибору, актуалізуючи проблему вірності, а ширше – людської довіри як такої.

Завдяки показу того глибинного руйнівного елемента, який викликає негативні зміни у духовному житті, українська «міська проза», яка стала драмою соціального життя, викликає стійкі асоціації з польським кінематографом «морального занепокоєння» [64, с. 69]. Окрім екзистенціальних тем, у рамках «міської прози» часто постають герої з викривленим сприйняттям моральних цінностей. В українській «міській прозі», як і в кінематографі «морального занепокоєння», приватне життя персонажів є відображенням загальної дискомунікації між людьми, яку необхідно розглядати в морально-етичному контексті. Неможливість сприймати світ у його реальному вигляді породжує у героїв постійну тривогу, вічне «екзистенційне занепокоєння», що можна проілюструвати словами з «Чеховських мотивів» Муратової: «Час завжди однаковий – час завжди грубий».

Особливу увагу тут привертає постать інтелігента, людини емоційно тонкої, схильної до осмислення своїх вчинків, зображення якої в польському кіно, як і в українському, було спричинене актуальною проблемою відповідальності. Важливо звернути увагу саме на відображення тієї інтелігенції, що підкоряється соціально-політичній реальності. Їх компроміс з власною совістю породжував етику примирення з загальним лицемірством, комфортний конформізм, з його спокусою розчинитися у масі і «пливти за течією». Багатьох інтелектуалів, зображених на екрані того часу, глядач може звинуватити в недостатній рішучості й відсутності боротьби, коли інтелігенція дійсно губилась у власній безпорадності [229, с. 199]. Відсутність «етичної постави» інтелігента можна було спостерігати як у польському кіно

«морального занепокоєння» (особливо на це звертав увагу К. Зануссі), так і в українській «міській прозі» (аналогії можна знайти у творчості В. Криштофовича). Наприклад, у фільмі-передвіснику «морального занепокоєння» «Структура кристала» (1969) Зануссі показував світоглядну різницю науковців Яна і Марека. Ці мотиви певною мірою перегукуються з фільмом Криштофовича «Своє щастя», адже особисте щастя Ян і Рєзніков розглядають саме у контексті чесного життя. Ще більш виразно це проявилось у фільмі «Константа» (1980) Зануссі, де принциповий Вітек намагався жити відповідно до моральних норм.

Для додаткових паралелей варто згадати український фільм «Осяння» (1971) В. Денисенка (певною мірою симптоматичне перегукування з «Ілюмінацією»/«Осянням» Зануссі), який розповідає про діяльність учених-мікробіологів і їхні спроби знайти методи боротьби з онкологічними захворюваннями. Головний персонаж стрічки – вчений Юрій Морозенко, якого грає Б. Ступка, – займається дослідженням раку, повністю віддаючи себе науковим пошукам і благородній меті, на відміну від своїх колег, які більше стурбовані власним комфортом. Його самопожертва заради ідеалу стає перешкодою не лише в його взаєминах із оточуючими, але й у стосунках із дружиною, яка не може зрозуміти вибір Юрія. Більш схематичну, але все ж важливу етичну дилему в сфері науки та медицини піднімала й стрічка В. Івченка «Шлях до серця» (1970). Переживання професора Андрія Приходька, пов'язані з майбутньою операцією з трансплантації серця, переплітались з особистими та сімейними труднощами. До цього проблемного ряду слід додати і фільм «Синє небо» (1971) українського режисера М. Толмачова, в якому йшлося про наукові пошуки лікарів-офтальмологів. Зазначимо, що в кінематографі того часу часто з'являється мотив непевності у майбутньому, який виражається в пошуках відповідей на питання про те, як жити та що вибирати. Зокрема, Зануссі в «Ілюмінації» також порушує цю проблему через образ вченого. Вибір власного шляху для нього межує з

переживанням душевної кризи. Можемо відзначити звернення до спрощених нарисів даної теми в ранньому фільмі Криштофовича – «Перед іспитом».

Як уже було згадано, польський культуролог і кінознавець Т. Мічка сформулював основні теми для кінематографа «морального занепокоєння» [229, с. 197]. При розгляді українського кіно ці загальні теми можна об'єднати в одну – «криза політичної системи, соціальні вади і їх вплив на особисте життя людини» [64, с. 65]. Тут слід звернути увагу на руйнівні явища в сімейному житті, які по-різному виразно зображені у фільмах «Провінційні актори» (1978) А. Голланд, «Кіноаматор» (1979) К. Кесльовського, «Сімейне життя» (1971), «Квартальний звіт» (1975) К. Зануссі та інших, а також в українському кінематографі, зокрема в таких фільмах, як «Польоти уві сні і наяву» (1982) Р. Балаяна, «Автопортрет невідомого» (1988), «Приятель небіжчика» (1997) В. Криштофовича тощо. Процес розпаду сімей, як локальних соціальних світів, стає центральною темою у його фільмі «Дрібниці життя» (1980), а також основою «Без анестезії» (1978) А. Вайди.

Окремо можна навести паралелі фільмів «Клінч» (1979) П. Андрєєва і «Ринг» (1973) режисера В. Новака. «Ринг» подібний до польського аналогу не лише боксерською тематикою, а в першу чергу складним характером непоступливого героя. Саме своєю принциповістю цей герой нагадує героя «Клінчу», адже він прагне йти до кінця, не вдаючись до моральних компромісів. Ідеалістична мета суворого майора Ісаєва тут виглядає навіть більш благородною, адже борець зі злочинністю, який живе за принципом «я зобов'язаний», жертвує своїм здоров'ям та навіть відносинами у родині, прагнучи перемогти те зло, якому кидає виклик.

Показовим є частковий збіг фільмів «Самотня жінка» (1981) Голланд і «Самотня жінка бажає познайомитись» (1986) Криштофовича. Обидві стрічки зосереджуються на темі самотності як екзистенційного стану, що супроводжується відчуттям безвиході та неможливості змінити похмуру повсякденність. У «Самотній жінці» Голланд набагато жорсткіше окреслює приреченість і безнадію, що панують у житті героїв, а любовна історія слугує

болючою метафорою розпачу й морального занепаду особистості, доведеної до відчаю.

Драматизм, що іноді переходить у трагізм, підкреслює неминучість гіркого фіналу як для активних, так і для пасивних персонажів кіно того періоду. Однак перші зазнають поразки в протистоянні з суспільством, а другі потерпають від внутрішніх суперечностей. У низці сюжетів польських фільмів, особливо у творах Кесльовського, фатум слідує за героями, підкреслюючи крихкість їх існування в морально дезорієнтованому суспільстві. Така образність властива й багатьом українським стрічкам.

Поза контекстом «міської прози» заслуговує на окрему увагу стрічка «Цвітіння кульбаби» (1992) О. Ігнатуші, яка відображає спробу невдалого спротиву героя. Юрась після восьмирічного ув'язнення за хуліганство виходить на волю вже в умовах незалежної України. Його звільнення, сповнене сподівання на новий початок життя, стає прямою алюзією на вихід із «тюрми народів» – СРСР. Ця сюжетна лінія певною мірою перегукується зі стрічкою «Спокій» (1976) Кесльовського, де протагоніст Антек Гралак після ув'язнення прагне почати нове, скромне й спокійне життя. Кесльовський змальовує трагізм простої людини, яка не може здобути навіть елементарного душевного затишку. На відміну від спокійного й поступливого Антека, імпульсивний Юрась з «Цвітіння кульбаби» змушений активно протидіяти залишкам радянського устрою. Його неспокійна натура сама провокує конфлікти. Як усвідомлює Юрась, він «не уживається із самим собою», що й стало однією з причин його потрапляння за ґрати. Ця внутрішня дисгармонія є, по суті, проявом глибшої особистісної тривоги. Подібний мотив бунту й несприйняття системи простежується й у фільмі «Кисневий голод» (1991) А. Дончика, де рядовий Білик, відстоюючи власну гідність, відмовляється підкорятися принизливим законам армійської ієрархії.

У польському кіно політична складова з очевидних причин проявлялася значно виразніше, ніж в українському, і на відміну від українського варіанту «міської прози», кінематограф «морального занепокоєння» прямо

артикулював екзистенційні тривоги суспільства через етичну призму, розкриваючи моральні дилеми в конкретному соціально-політичному контексті. Хоча польське кіно «морального занепокоєння» частіше репрезентує героя, який прагне чинити опір системі, можна стверджувати, що це кіно, викриваючи нежиттєздатність польського комуністичного режиму, співзвучне українській «міській прозі», яка фіксувала симптоми занепаду радянської системи [64, с. 69].

Навіть непрямий протест проти політичної системи і спотворених соціальних норм змушував митців залишатися в творчій напрузі, підтримував у стані внутрішньої мобілізації та об'єднував супроти цензурних обмежень. Цей досвід роботи в умовах заборон був характерним як для польського, так і для українського кіно тих часів. У розмові з Р. Балаяном І. Зубавіна поцікавилась, чому в період перебудови, коли формальні заборони були скасовані, режисер зняв так мало фільмів. Балаян пояснив це так: «Все тому, що ми не мали досвіду свободи. На усьому радянському просторі панувала ментальність невільника, котрий прагне скинути рабовласника, аби зайняти його місце, помститися. На тому культурному просторі ми були цікаві як носії свободи. Тому що її не вистачало – дефіцит» [48, с. 262]. Подібні думки свого часу висловлював і Кесльовський: «І в цьому сенсі люди чекали на нові фільми, наприклад Зануссі або Вайди, тому що багато років кінематографісти відмовлялися прийняти наявний порядок речей і прагнули якимось чином висловити своє ставлення до нього. Народ загалом теж не хотів миритися з реальним становищем. <...> Наші картини були дуже важливими для Польщі – саме завдяки тому, що існувала цензура» [251, с. 151]. Згодом, як зазначає Кесльовський, стало можливим відкрито говорити зі своїм глядачем, однак інтерес до цього згас. Режисер порівнював цю зміну з ситуацією в'язня, який після звільнення раптом усвідомлює свою вразливість перед життям.

Звернення до концепту кіно «морального занепокоєння» залишається актуальним в контексті роздумів про ціннісні орієнтири сучасності, питання особистої моральної відповідальності, совісті, самотності, тривоги,

невизначеності буття. У новітньому українському кінематографі ці роздуми часто набувають чіткого «міського» відтінку. Серед прикладів можна назвати стрічки: «Стрімголов» (2017) М. Степанської, «Креденс» (2013), «Рівень чорного» (2016) В. Васяновича, «Ми є. Ми поруч» (2020) Р. Балаяна, «Я працюю на цвинтарі» (2021) О. Тараненка. До цього переліку також слід віднести фільми, що відображають досвід проживання українцями 1990-х років: «Я і Фелікс» (2022) І. Цілик, «Ти мене любиш» (2023) Т. Ноябрьової, «Ля Палісіада» (2023) Ф. Сотниченка. Якщо зіставити цей контекст із польською традицією, слухними будуть міркування У. Гожеляк, яка, аналізуючи тенденції сучасного польського кіно, зазначає: «Великі міста нині на екранах зображають як місця гріховні, як трясовину, що засмоктує молодого героя, не готового до боротьби зі злом, яке чигає повсюди. Такий опис мегаполісу характерний був для давніх позитивістських оповідок, де герой пропадав у "кам'яних джунглях"» [32, с. 6].

Отже, центр художнього осмислення в «міській прозі» найчастіше займає звичайна людина та її, так би мовити, «необроблене» життя. Це, як правило, соціально вразливий персонаж, знесилений долею. У переважній більшості стрічок головні герої переймаються звичайними клопотами, однак їхнє внутрішнє життя передано не лише крізь призму побутових негараздів, а через проникнення в психологічну сферу чутливої, внутрішньо розщепленої особистості, через її душевні переживання та емоційні потрясіння, спричинені екзистенційними кризами. Саме криза є хронічною складовою їхнього буття, визначаючи тканину екранної оповіді. Окремо слід виділити мотив «безпритульності», який у цьому кіно посідає чільне місце. Йдеться радше про символічну відсутність місця в житті, неможливість досягнення емоційного прихистку. Цей мотив тісно пов'язаний із історичним моментом – епохою трансформацій, морального і соціального руйнування, що супроводжували занепад радянської системи.

Пророблений кінознавчий аналіз дозволяє окреслити певні точки перетину між українською «міською прозою» та польським кінематографом

«морального занепокоєння»: це й подібні тематичні вектори, і спорідненість образу героя, і передача атмосфери своєрідної «стагнації», звернення до фундаментальних екзистенціальних мотивів, загострена увага до індивіда, зображення соціального й духовного безладдя епохи, а також морально-етичних викликів, що постають перед сучасником. Можна говорити про спільні соціально-політичні обставини періоду «застою», які обумовили кризу суспільств країн соціалістичного табору кінця 1960-х – початку 1980-х років, що і знайшло своє драматичне віддзеркалення у кінематографі.

Загалом же термін «міська проза» є досить умовним. Фільми «морального занепокоєння» також можна вважати «міською прозою». Місто має свої особливості: воно розпорошує людей, проте концентрує їх екзистенціальні проблеми. Ознаки часу, втілені як у польських стрічках «морального занепокоєння», так і в українській «міській прозі», незважаючи на деяку узагальненість, демонструють суттєві паралелі – передусім у фіксації суспільного напруження, незадоволеності людини своїм становищем і втоми від фальші державних і соціальних структур, у проявах моральної дезорієнтації, спричиненої ідеологічним тиском та подвійними стандартами, що підважували етичні засади людини. Зображення моральних компромісів постає наскрізним мотивом цих фільмів і підтверджує подібність їх роздумів про морально-етичний вибір в мінливих життєвих обставинах.

3.3. Прояви «моральної чутливості» героя сучасного українського кіно: особливості й перспективи буття

Звертаючись до спадщини польських кінематографістів періоду 1970-1980-х років, принципово важливо позначити у їх картинах значне коло проблем, які органічно вписуються у контекст української національної саморефлексії. Звісно, польський канон існував у конкретному соціально-політичному вимірі, і польську модель неможливо накласти на мистецькі пошуки українських кінематографістів (до того ж сам напрям «морального занепокоєння» теж не є монолітним явищем, а скоріше багатовекторний

феномен), однак тяжіння до окремих ознак концепту кіно «морального занепокоєння» може бути одним із затребуваних інструментів мистецького дослідження воєнних і післявоєнних обставин існування українців. Кінознавиця Т. Журавльова слушно підкреслює певну суголосність українського і польського кіно: «Сучасний український і польський кінематограф, як авторський, так і орієнтований на широку аудиторію, акцентує увагу на важливих і часто невирішених для суспільства питаннях. Проблеми, які піднімають митці, пов'язані з ментальними рисами та аспектами, які характеризують національний кінематограф як унікальний і своєрідний феномен європейського культурного простору» [38, с.175].

Загалом саме східноєвропейський досвід кіно, дотичного до напряму «морального занепокоєння», є доволі близьким до українських реалій, де вже назавжди поєднані екзистенціальні переживання війни і морально-етичні пошуки, що зводяться до прагнення духовної трансформації скаліченого суспільства. Ця екзистенційна криза охоплює показані кінематографом «морального занепокоєння» втрату життєвих орієнтирів, розлади комунікації, досвід існування в умовах невизначеності, моральну вразливість, тривожність, втрату спокою, девальвацію цінностей і проблему довіри, яку можна масштабувати до взаємодії суспільства з владою та в цілому політичною системою держави. Дослідниця Г. Погребняк цілком обґрунтовано відмітила перспективу перетину українського і польського кіно: «При визначенні морально-етичних домінант в українському форматі авторського кіно мимоволі виникає бажання порівняти його з польською моделлю кіноавторства («кіно морального неспокою»))» [97, с. 123].

Сьогодні часто можна почути про так зване «нове українське кіно», яке пов'язане з останнім десятиліттям і яке отримало розвиток після Революції Гідності та початку російсько-української війни. Це різні покоління кінематографістів як ігрового, так і документального кіно, які стали частиною національного культурно-мистецького сплеску. Справедливою є думка кінознавиці З. Алфьорової про те, що в ігровому кінематографі України

сформувались три основних тематичних напрями: осмислення історії країни під новим історичним кутом; віддзеркалення подій Майдану та війни; кінорепрезентація сучасних реалій буття в Україні [1, с. 215]. Якщо звернути увагу на тематику сучасного українського кінематографа, зокрема на фестивальне кіно, можна простежити стійку тенденцію до осмислення морально-екзистенціальної проблематики. Саме в такому ракурсі все більше авторів намагаються дослідити внутрішній світ своїх персонажів.

Слід зазначити, що зачатки нової моральнісної проблематики уже проглядались в сучасних українських соціальних драмах, які безпосередньо не фокусуються на війні, але розповідають про моральні та екзистенціальні дилеми героїв. Досить виразно тема самотності і розгубленості людей на тлі загальної соціальної дезорієнтації показана у драмі «Стрімголов» (2017), повнометражному дебюті режисерки М. Степанської. Дія фільму відбувається у Києві й зосереджена на історії двох молодих людей. Обдарований музикант Антон (А. Селецький), який не виправдав надій свого оточення, повертається додому після навчання у Швейцарії та проходження лікування від алкогольної залежності. Його дід забирає онука до села, подалі від міських спокус. Саме в цей час Антон випадково знайомиться з Катєю (Д. Плахтій), яка незабаром мала вирушити до Берліна разом зі своїм коханим – німецьким фотокореспондентом, з яким познайомилася під час Євромайдану. Зустріч із Антоном змінює її плани і пробуджує між ними несподівану близькість.

За словами Степанської фільм з'явився з «внутрішнього почуття загубленості» [121]. І дійсно, історія розгортається в умовах постмайданної України, де герої опиняються у «тенетах» суспільної та особистої кризи, у стані втрати життєвих орієнтирів. Вони стикаються з власною неспроможністю інтегруватися у нормальне життя, що так чи інакше відображає травму покоління, розчарованого у швидких змінах. Зустріч героїв, зрештою, стає не стільки історією кохання, скільки точкою їх своєрідної моральної перевірки, чи готові вони прийняти власну вразливість.

Знаковою стрічкою для сучасного українського кіно був повнометражний дебют «Додому» (2019) кримськотатарського режисера Н. Алієва. Знаковою саме в аспекті переживання героями глибинних екзистенційних прагнень, розпаду зв'язків і подекуди неможливості комунікації [28], адже в історії подорожі Мустафи (А. Сеїтаблаєв) і його молодшого сина Аліма (Р. Білялов) закладена розповідь про культурно-моральну ініціацію на тлі родинної трагедії (вони вирушають у Крим для поховання старшого сина, який загинув на Сході України під час російсько-української війни). «Додому» – прониклива притча про трагічне прагнення повернутись до обітованої землі, про пошук та визнання власної ідентичності і до того ж екзистенційна оповідь про силу культурного коду, де історія завершується однією з найяскравіших фінальних сцен українського кіно.

Деякі сучасні українські стрічки, прямо не пов'язані з такими екзистенційними рефлексіями, все ж необхідно згадати через відтворений у них соціальний контекст. Насамперед це помітні фільми про українські 1990-ті роки, де переживання періоду «стагнації» і загальної суспільної дезорієнтації включає ряд індивідуальних виборів людини, що нерідко передбачають і морально-етичні рішення – передусім формування системи цінностей задля визначення власного життєвого шляху. Таким є фільм «Ти мене любиш?» (2023) Т. Ноябрьової, події якого розгортаються напередодні розпаду СРСР. Сімнадцятирічна Кіра (К. Химчук) робить крок із дитинства у доросле життя в той самий час, коли Україна виходить із радянського ярма й вступає у невідоме майбутнє. Її батьки розлучаються, а політично й економічно нестабільна країна стикається з важким процесом реформування. На очах у дівчини руйнується звичний світ, і вона змушена прийняти нову реальність дорослішання з усією її тривогою та безладом. Особисте переплітається із суспільним, а криза юності віддзеркалює занепад цілої епохи разом зі становленням «першого покоління незалежної України» [118].

Інший приклад – «пострадянський нуар», іронічний детектив «Ля Палісіада» (2023) Ф. Сотниченка, дія якого відбувається в Україні у 1996 році,

за кілька місяців до введення мораторію на смертну кару і розповідає про те, як судовий психіатр (А. Журба) разом зі своїм давнім другом-міліціонером (Н. Хікмет) розслідують убивство колеги. Стрічка досліджує тему несправедливості й державного насильства, чим цілком вписується в рамки східноєвропейського кіно, маючи посилення наприклад на К. Кесльовського та режисерів румунської «нової хвилі» зокрема К. Порумбою [131].

Ідейно-тематичний вектор, який розкривається через проблему пошуку справедливості і в широкому сенсі пошуку правди, так само зберігає свою присутність у сучасних українських фільмах, як трагікомічних (наприклад, «Редакція» (2024) режисера Р. Бондарчука), так і драматичних. Драматичний прояв соціальної проблематики і мотив боротьби за справедливість бачимо у драмі «Як там Катя?» (2022) режисерки К. Тинькевич. Фільм розповідає про Анну (А. Карпенко) – фельдшерку швидкої допомоги та матір-одиначку, яка виховує 12-річну доньку Катю. Жінка тільки-но взяла кредит і мріє облаштувати нове комфортне життя для своєї дитини. Вона виснажливо працює, дбає про свою стареньку мати і турбується про доньку. Всі її надії перекреслює трагічна дорожня аварія, внаслідок якої Катя потрапляє під колеса автівки дочки впливової кандидатки на посаду мера міста. Перед Анною постає вибір, який змушує її сумніватися у наявності суспільної моралі і справедливості як такої. Ще важче стає від того, що світ навколо виявляється байдужим до Анни. Лікарня закуповує дешеві препарати, її керівництво уникає відповідальності, а борги жінки невпинно зростають. Фінансовий тягар і невдачі тиснуть на Анну дедалі сильніше, аж поки смерть доньки остаточно не надломлює її життя. Залишившись наодинці зі своїм болем, Анна вступає у своєрідний «моральний бій» із собою [93] і водночас намагається кинути виклик системі, проте впливова мати вбивці робить усе можливе, аби врятувати свою доньку від відповідальності. «Як там Катя?» порушує гостру соціальну проблему безсилля людини перед корупційною, а насправді глибоко аморальною системою, де байдужість та цинізм руйнують будь-які людські надії. Тож, присвячена проблемі моральної відповідальності соціальна драма

Тинькевич викриває добре знайому деградацію цілих суспільних інституцій та відтворює внутрішню боротьбу людини, яка, втративши найдорожче, відчайдушно прагне справедливості.

Як ми з'ясували, важлива смислова лінія, яку можна провести у кінематографі «морального занепокоєння» передбачає критичну реакцію героя до того, що відбувається навколо, до повсякденності в умовах ціннісної кризи. Концепт «морального занепокоєння» набуває нового звучання для українського кінематографа, адже суспільно-політичні хвилювання українського суспільства посилюють вже наявну на екрані екзистенціальну проблематику, трансформуючи екранного героя. Звернення до ідей екзистенціалізму в сучасному українському кіно важливе не лише через зв'язок цієї філософії з важкими кризами, а й через прямий стосунок до «межових» ситуацій, до яких, безперечно, належить війна.

Після 2014 року і особливо після повномасштабного вторгнення Росії в Україну 2022 року війна стала центральною темою українського кіно, а українські митці «інтенсифікували пошук екранної самоідентифікації українців» [38, с. 171]. Тож, очевидно, що режисери часто розповідають про переживання війни, досвід біженства, втрати, посттравматичного синдрому тощо. Саме невизначеність як драматична екзистенційна ситуація потрапляє у фокус уваги українських кінематографістів, для яких мистецькі рефлексії про людську тривогу і неспокій стають необхідністю. Мистецтво в контексті війни неодмінно вміщує у собі портрети людей, які не можуть позбавитися травм, нанесених війною, коли їх «явних проявів немає» (як в однойменній назві документального фільму 2018 року режисерки А. Горлової). Саме тому важливою і в той же час делікатною залишається тема психологічної інтроспекції, яка досліджує зумовлене війною моральне самопочуття людини. Український режисер М. Наконечний слушно відмітив цю особливість сучасного кіно: «...найвидатніші роботи, як на мене, і найбільш вдалі дійсно зображують непросту тему морально-етичних викликів, які трапляються після того, як відгриміли бойові дії, хтось загинув, а хтось – залишився жити» [85].

Таким чином, війна стала невід'ємним контекстом розвитку сучасного українського кінематографа [5, с. 209], в якому вона зображується як простір буття, що закріплює нову етику, включно з проблемами моральної відповідальності, совісті, солідарності, загостреного почуття справедливості тощо. Сьогодні можна помітити зачатки окресленої проблематики у В. Васяновича, Н. Ворожбит, М. Наконечного, Н. Алієва, М. Ер Горбач, Ж. Озірної, Д. Мойсеєва та інших українських режисерів. У цьому сенсі підкреслимо близькість новітнього українського кіно до осмислення у різних формах явища такої собі «моральної чутливості» (тобто загостреної сприйнятливості), що проявляється у долі вразливого й часто беззахисного героя, який переживає фундаментальні світоглядні зрушення і втрату душевної рівноваги.

В контексті показу згаданої морально-етичної проблематики необхідно відмітити сучасні роботи В. Васяновича, які цілком актуалізують цю проблему, зокрема «Атлантиду» (2019), створену за участю непрофесійних акторів – реальних учасників російсько-української війни, волонтерів та бійців ЗСУ. Події фільму розгортались в антиутопічній перспективі бачення режисером майбутнього українського Донбасу, який переживає економічний колапс і екологічну катастрофу. Реалії 2025 року конструювались ним як час перемоги України у війні з Росією. Два головних героя працюють на металургійному заводі, але після війни Іван (В. Антоняк) не витримує тягара мирного життя й накладає на себе руки. Його товариш Сергій (А. Римарук) також переживає глибоку кризу: він намагається впоратися з психологічними травмами, розривається між роботою та безглуздістю власного існування і поступово долучається до волонтерської діяльності. «Холодним» поглядом своєї камери В. Васянович фіксував посттравматичне вигорання, яке позбавляє людей можливості проявляти будь-які почуття, окрім гніву і страхітливої розгубленості. Його герой існує у стані постійної екзистенційної напруги, буквально випалює власну плоть, залишаючи на ній «рубці злої пам'яті». Врешті, фінальні людські силуети у віконці тепловізора стають

єдиною надією, яка проростає крізь морок кадру. Тут Васянович використовує ключову метафору, виражену у назві фільму – своєрідного життя серед смерті.

В «Атлантиді» Васянович (який є одночасно режисером, сценаристом, оператором) візуалізує людське відчуження, конструює поствоєнний світ як місце спустошення, моральної втоми героя. Естетична стриманість і «гіперреалізм» [31] режисера дійсно формують у глядача відчуття присутності в такому собі морально випаленому місці. Вибір головного героя залишитися в «заповіднику» для таких, як він, свідчить про його моральну самоідентифікацію, відмову від втечі в умовну «нормальність», яка стала чужою. Таким чином, «Атлантида» демонструє одну з ключових тенденцій сучасного українського кіно – закономірне перетворення війни на постійний контекст існування, у якому моральна дилема набуває форми боротьби за збереження людяності в умовах руйнації звичних ціннісних орієнтацій. Протистояння цій руйнації відбувається за допомогою маленьких вчинків, з яких і проступає «ірраціональна» надія, здатна тримати суспільство [26].

Глибоко травмованого героя Васянович демонструє і у «Відблиску» (2021). У центрі сюжету – історія цивільного хірурга Сергія (Р. Луцький), який у 2014 році добровольцем вирушає на фронт. У ході бойових дій він потрапляє в полон російської армії. Там Сергій стикається з жахливими випробуваннями: стає свідком жорстоких тортур, принижень, знущань, які російські окупанти чинять над українськими полоненими, а в певний момент змушений брати участь у вбивстві друга Андрія (А. Римарук) – нинішнього партнера його дружини і вітчима його доньки, який теж перебував у полоні. Цим вбивством він завершує його страждання і звільняє від подальших тортур. Згодом, завдяки обміну Сергію вдається повернутися додому, однак після визволення мирне життя виявляється не менш складним викликом: пережиті жахи не відпускають героя. Сергій намагається відновити стосунки з колишньою дружиною та їхньою 12-річною донькою Поліною. Його шлях після полону передбачає спробу відновити саму здатність бути батьком і людиною з її проявами любові і турботи, що відкриває додатковий пласт фільму – проблему

пошуку опори поруч із близькими: Сергій ніби намагається вписати себе в колишню нормальність, але будь-яка дрібниця може повернути його до досвіду полону. «Відблиск», таким чином, створює ланцюжок «моральних дзеркальних відображень» життя й психіки людини на тлі війни [76, с. 12], тож «моральна чутливість» тут проявляється ще в умінні показати, що відновлення зв'язків між людьми – це щоденна робота на межі втоми й розпачу. І в цьому сенсі «Відблиск» прямо говорить про прийняття травми як частини власної історії та колективного досвіду війни.

«Атлантида» та «Відблиск» (разом з фільмом «Рівень чорного») попри різницю сюжетів розповідають спільну історію: герой «переживає травматичну подію й після цього має справу з її екзистенціальними наслідками» [75]. У «Відблиску», як і в «Атлантиді», попри те, що це фільми про війну, про людину у післявоєнному суспільстві [103], поряд із жорстокістю, смертю й руйнаціями проступає тема надії, можливості духовного й морального відновлення. Філософська дистанція, яку обирає Васянович, дозволяє йому з безкомпромісною прямоотою ставити питання про те, що війна робить із душею окремої людини й цілої нації.

Проблема відновлення після пережитого полону порушується у повнометражному режисерському дебюті М. Наконечного – драмі «Бачення метелика» (2022). У центрі сюжету – історія аеророзвідниці Лілії (М. Бурковська) з позивним «Метелик», яка повертається з полону до родини і коханого. В полоні вона пережила зґвалтування, тож тепер має вирішити важку моральну дилему, що робити з майбутньою дитиною. Мирне життя дівчини замість омріяного спокою ускладнюється конфліктами з хлопцем і близькими, ставить її у ситуації, які потребують внутрішньої сили й витримки. Коментуючи цю історію, сам режисер наголошував: «Коли я почав думати, то зрозумів, що це все-таки був пошук якогось морального орієнтира, морального компаса. Для мене, але водночас у цьому суспільстві, глибоко враженому війною й не тільки, з цими неоднозначними і складними моральними дилемами» [37]. Фронтове життя наклало трагічний відбиток на психіку Лілі,

її побут і стосунки. Тож морально-етичний вимір стрічки свідчить не лише про моральне випробування героїні, а й передбачає розмову про відповідальність суспільства перед тими, хто повернувся з війни, і про здатність бачити й визнавати чужу травму, навіть коли вона не очевидна. «Екзистенційні прірви в розумінні між людьми з різними досвідами, знецінення, радикалізація суспільства – це все дуже болісні, незручні моменти, але вони всі на нас чекають.» – підкреслює автор в одному зі своїх інтерв'ю [37].

Окремо в сучасному українському кіно стоять фільми про життя цивільних, що часто розповідають про пересічних людей, на долю яких випав моральний вибір в умовах війни. Серед таких фільмів – стрічка «Погані дороги» (2020) Н. Ворожбит, створена за мотивами її ж однойменної п'єси 2017 року. Це кінодебют режисерки, що переносить глядачів на Донбас 2015 року під час російсько-української війни. Стрічка складається з п'яти новел про людську повсякденність в умовах війни і не має єдиної лінії сюжету, натомість пропонуючи мозаїку ситуацій, у яких війна показана як руйнівна сила для міжлюдських зв'язків. «Погані дороги» пропонують погляд, зосереджений на людській вразливості, проявах справжньої природи людини в екстремальних обставинах, де наявна складна суміш «добра» і «зла» [58, с. 21]. Проблематика фільму особливо вирізняється постановкою етичних дилем, показом «відносності» моральних норм [44, с. 23], коли для багатьох людей моральні орієнтири доводиться переглядати у кожній конкретній ситуації.

Проблему невизначеності і безпорадності цивільних у зоні бойових дій зображує драма «Клондайк» (2022) режисерки М. Ер Горбач. Сюжет стрічки розгортається на Донбасі в липні 2014 року на тлі російсько-української війни та збиття терористами літака рейсу МН17. У центрі цієї історії – пара, яка очікує на первістка. Вагітна Ірина (О. Черкашина) разом із чоловіком Анатолієм (С. Шадрін) намагається зберегти ілюзію мирного життя і попри небезпеку жінка відмовляється покидати дім навіть після того, як територію захоплюють російські бойовики. Життя героїв перетворюється на балансування, де з одного боку – зруйнований побут, турботи про майбутнє

немовля, а з іншого – щоденна смертельна загроза. Відмова Ірини залишити дім видається несвідомою спробою зберегти контроль над власним життям, її актом внутрішнього опору. Морально-етична складність «Клондайку» відтворюється режисеркою не лише у світоглядно-ідеологічній різниці найближчих людей Ірини – її чоловіка і брата, або складному виборі на користь рішучого вчинку, але й в тому, як герої вчаться співіснувати з постійною присутністю війни. М. Ер Горбач, уникаючи патетики, ділиться своїм поглядом на людську дискomунікацію, на суспільну роз'єднаність на тлі «лихоманки війни» [27], демонструє, що трагедія цивільних – це не лише фізичні втрати, а й руйнування самого відчуття дому.

Загострену ситуацію морально-етичного вибору свого подальшого життя у «тіні» війни порушує й фільм «Сірі бджоли» (2024) Д. Мойсєєва – екранізація однойменного роману (2018) А. Куркова. Події розгортаються у невеликому селі на Донбасі, яке опинилося в «сірій зоні». Тут, серед руїн, залишилися жити лише двоє чоловіків – Сергій (В. Жданов) і Пашка (В. Ямненко), які змушені співіснувати попри давню взаємну неприязнь і різницю їх життєвих позицій. Попри відчуття постійної загрози, герої не покидають село. З появою російського снайпера стає зрозуміло, що над ними нависає ще більша небезпека. «Сірі бджоли» знову розповідають про неоднозначність вибору в умовах війни, де буденність дійсно існує під знаком «моральної тривоги». Над мешканцями прифронтової панує екзистенційна «сірість» [87] і «сірий» тут уособлює стан невизначеності героїв, необхідність розібратися з власними цінностями, які вони готові відстоювати.

З початком повномасштабного вторгнення росіян в Україну у 2022 році на українському екрані поступово починають з'являтися фільми, присвячені досвіду проживання українцями воєнної агресії фактично в контексті небезпеки «межової ситуації», як це було у камерному трилері «Медовий місяць» (2024) режисерки Ж. Озірної, її ігровому повнометражному дебюті. Події фільму розгортаються у передмісті Києва напередодні і в перші дні повномасштабного вторгнення. Тарас (Р. Луцький) і Оля (І. Нірша) щойно

відсвяткували новосілля з друзями та проводять першу ніч у власній квартирі. На світанку росіяни розпочинають повномасштабну війну і подружжя не встигає виїхати з міста, а біля їхнього будинку облаштовуються російські окупанти. Герої опиняються замкненими у власному помешканні без електропостачання, води та зв'язку із зовнішнім світом. Упродовж наступних п'яти днів вони переживають ізоляцію, яка перетворюється у моральне випробування в ситуації смертельного ризику. За словами режисерки й сам фільм про відчуття себе у невизначеності [2], про мікроскопічний всесвіт новоствореної сім'ї, яка раптово опиняється на межі виживання. П'ять днів, проведених у неволі, оголюють справжню сутність стосунків: чи є в них довіра, чи є готовність приймати іншого у стані страху й беззахисності.

Морально-етичні аспекти людського існування в контексті війни порушуються і в сучасному українському документальному кіно, що може як фіксувати безпосередній перебіг війни і спричинені нею соціальні зрушення – «20 днів у Маріуполі» (2023), «2000 метрів до Андріївки» (2025) М. Чернова, «Пісні землі, що повільно горить» (2025) О. Журби, «Мілітантропос» (2025) Є. Сміт, А. Горлової і С. Мозгового, так і побутове життя військових і цивільних – «Явних проявів немає» (2018) А. Горлової, «Земля блакитна, ніби апельсин» (2020) І. Цілик, «Цей дощ ніколи не скінчиться» (2021) А. Горлової, австрійський фільм «Дорогі, прекрасні, кохані» (2024) Ю. Речинського та інші. Проте слід відзначити, що дійсно глибоке опрацювання образу-характеру героя, зважаючи на можливості ігрового кіно, все ж набагато цілісніше вдається режисерам саме в ігрових фільмах.

Говорячи про висвітлення у кіно теми російсько-української війни, слід додати, що вона нерідко стає об'єктом досліджень інших країн. Наприклад, про неї розповідала драма спільного виробництва Литви, Франції, України та Польщі «Іній» (2017) Ш. Бартаса. Вже в період повномасштабного російського вторгнення вийшла документальна стрічка у копродукції Словаччини, Чехії і України «Фотофобія» (2023), режисерів І. Остроховського і П. Пекарчика.

Українська тема яскраво виринає і в ігровій стрічці «Ремонт» (2025) литовської режисерки Г. Урбонайте.

Не слід оминати увагою і сучасну польсько-українську копродукцію та польські фільми, присвячені українській темі. Можемо згадати документальну стрічку режисера М. Гамели «Звідки куди» (2023) – узагальнений портрет вимушених українських переселенців. Темі російсько-української війни присвячені перший польський повнометражний ігровий фільм про війну в Україні «Люди» (2024) польських режисерів М. Шлесіцького і Ф. Гіллесланда і «Дві сестри» (2024) польського режисера Л. Карвовського. Звісно, варто відмітити й польську драму Д. Коцура «Під вулканом» (2024), в якій режисер передає атмосферу розгубленості та безсилля українців, які стали біженцями. Він дивиться на проблему крізь морально-етичну призму і водночас розкриває близьку для себе тему відчуття вразливості і безпорадності героїв.

Підводячи підсумки, слід сказати, що сучасний український кінематограф дійсно тісно пов'язаний з посиленням уваги до екзистенціальної тематики, яка дедалі глибше проникає в національну колективну свідомість. Важливу роль у цьому відіграє сюжетна лінія, що ґрунтується на пошуку моральної опори в житті, персональної відповідальності героя та його небайдужості до справедливості, моральних цінностей та ідеалів. Часто герой постає у світі етичної двозначності, у стані моральних сумнівів, перебуває у пошуку, що веде до усвідомлення неможливості душевної рівноваги.

У тій чи іншій формі роботи багатьох представників сучасного українського кіномистецтва по-різному відображають зміну духовного стану людини, зачіпаючи теми поствоєнного синдрому і посттравматичних переживань, розчарування, страху, відчаю, відчуження та втрати комунікації, відчуття безпорадності перед майбутнім і важкої соціальної адаптації. Ці внутрішні переживання невіддільні від етичних пошуків і утворюють цілісне уявлення про кіногероя, який, перебуваючи в дезорієнтованому світі, прагне не лише вижити, а й зберегти власну гідність. Таким чином, цей кінематограф можна трактувати як мистецтво «морально-етичної чутливості», що осмислює

ситуації морального вибору, у яких людина визначає себе в умовах постійних випробувань. Зрештою, про це невпинно повідомляє екзистенціальний літопис, що пишеться кіномистецтвом. Тим кіномистецтвом, яке нагадує про абсолютне у самій людині і її переживаннях.

Висновки до розділу 3

Отже, в рамках розділу було проаналізовано особливості екранного втілення феномена «моральної тривоги» у східноєвропейському кінематографі другої половини XX століття та його трансформації в сучасну добу. Встановлено, що концепт кіно «морального занепокоєння» виходить за межі конкретного історичного періоду, водночас зберігаючи свої стійкі ідейно-естетичні ознаки. Розглянуто регіональну специфіку прояву феномена «морального занепокоєння» у чеському, словацькому, угорському і румунському кінематографі. Доведено, що східноєвропейські кінематографії, попри національні відмінності, демонструють спільні екзистенціальні й етичні домінанти, зокрема зосередженість на проблемах моральнісного вибору героя, його моральної відповідальності та спротиву політичній системі. Виявлено тяглість цих мотивів у творчості сучасних східноєвропейських режисерів.

Простежено ідейну близькість між польським кіно «морального занепокоєння» та фільмами української «міської прози». З'ясовано, як українська «міська проза» репрезентує приватний вимір життя героя, віддзеркалюючи соціально-політичну кризу суспільства, а також фіксуючи моральний і духовний розпад пізньюрадянської дійсності.

Окреслено ознаки прояву «моральної чутливості» героя в сучасному українському кінематографі. Доведено, що сучасне українське кіно актуалізує екзистенціальну проблему героя, розширюючи розуміння явища «морального занепокоєння» у сучасному соціально-культурному контексті.

ВИСНОВКИ

У дисертаційній роботі здійснено комплексний міждисциплінарний аналіз проблеми героя кіно «морального занепокоєння» в екзистенціальному вимірі. Дослідження включало опрацювання теоретико-методологічних засад означеної проблеми та передбачало осмислення ключових філософських, соціокультурних та історико-політичних чинників, що впливали на особливості екранного образу героя. Згідно з метою та визначеними завданнями дослідження отримано наступні висновки:

1. На основі комплексного аналізу філософських та мистецтвознавчих праць висвітлені історико-культурні аспекти становлення ідей екзистенціалізму і зазначені їх особливості. Виокремлено важливі в контексті аналізу кіно «морального занепокоєння» філософські концепції С. К'єркегора, К. Ясперса, М. Гайдеггера, Г. Марселя, Ж.-П. Сартра, А. Камю та інших філософів. З'ясовано, як ідеї екзистенціалізму поступово збагатили мистецтво кінематографа. Обґрунтовано, що екзистенціальна переорієнтація світового кіно в середині XX століття не лише відкрила нову тематику для екранного мистецтва, а й сприяла формуванню екзистенціального героя, який ставав дедалі помітнішим у фільмах різних національних кінематографій.

2. Охарактеризовано героя в екзистенціальній традиції польського кіно 1950-1960-х років. Виразним прикладом інтеграції екзистенціальної проблематики в кіно стала Польська кіношкола, центральне місце у творчості якої посідає переживання досвіду війни як поєднання трагізму й відчуження людини, її особистих втрат і моральних випробувань. Мотиви тривоги та страху смерті є наскрізними у творах Польської школи, поряд із темами героїзму та самотності. Наголошено, що національна романтична традиція культивувала на екрані образ самотнього героя, приреченого на боротьбу з долею і тягарем минулого, що посилювало трагізм зіткнення людини з безжальною історичною реальністю.

Важливим чинником формування польського кіно «морального занепокоєння», поряд із спадщиною екзистенціально зорієнтованої Польської кіношколи, стала традиція неігрового кінематографа, яка зумовила посилення критичного дискурсу на екрані. Вплив неігрового кіно 1950-х («чорна серія») – а також документальних робіт початку 1970-х років став важливим кроком у формуванні проблематики загального «соціального неспокою», чутливості до суспільної несправедливості на польському екрані.

В процесі розгляду еволюції екзистенціального героя від Польської кіношколи до фільмів «морального занепокоєння», був проаналізований проміжний етап, відомий під назвами «третє кіно», «третя хвиля» та «кіно молодшої культури». Режисери цього періоду зосереджувалися на образі героя, який прагне знайти себе у суспільстві відносно соціалістичної стабільності та пов'язаних із нею моральних суперечностей. Центральною проблемою стає його особисте самовизначення, що передбачає формування світоглядної позиції. У підсумку простежена логічна еволюція польського кінематографа від воєнної тематики 1950-х років до поглиблених екзистенціальних і морально-етичних рефлексій кіно 1970-х років.

3. Розкрито проблему визначення концепту кіно «морального занепокоєння». Незважаючи на усталеність терміна у науковому дискурсі, питання його інтерпретацій залишається дискусійним серед дослідників кіно. Висвітлені підходи до окреслення цього напрямку, обґрунтовано, як формування кіно «морального занепокоєння» відбулося під впливом конкретних соціально-політичних обставин, які й визначили його тематичні й естетичні пріоритети. Ключовим морально-етичним завданням режисерів стало прагнення до максимально чесної репрезентації дійсності, позбавленої ідеологічних ілюзій, нав'язаних комуністичною владою. Сюжети більшості стрічок були спрямовані на критичне викриття механізмів функціонування суспільства, заснованих на лицемірстві, аморальному суперництві та кар'єристських моделях поведінки людини. Така установка зумовила висування на перший план проблеми індивідуального морального вибору

героя, що постає центральною темою цього кінематографічного напрямку. Водночас феномен польського «морального неспокою» 1970-х років не слід зводити виключно до національної специфіки, оскільки його проблематика була співзвучною ширшому європейському й світовому контексту. Аналіз положень, висунутих кінознавцями та істориками кіно, дозволив розширити розуміння цього концепту за межами конкретного історичного періоду.

4. З'ясовано природу комунікативного відчуження й самотності героя фільмів «морального занепокоєння». Це відчуження зумовлюється як зовнішніми соціальними чинниками, так і наслідками моральнісних вчинків персонажів, що актуалізує одну з ключових проблем напрямку – конфлікт між особистістю та суспільством. Фільми «морального занепокоєння» доцільно розглядати у зв'язку з проблематикою «філософії діалогу», оскільки в центрі багатьох стрічок зображена ситуація зіткнення різних систем цінностей. Саме феномен дискомунікації виступає для героя первинним імпульсом його екзистенційного пошуку, усвідомлення власної самотності. Самотність героя і неможливість досягти взаєморозуміння з іншими перетворюється на симптоматичну характеристику всього суспільства.

5. Охарактеризовано специфіку буття героя через осмислення філософських понять «смерті», «тривоги» та «турботи». В рамках фільмів «морального занепокоєння» можна говорити про зміну екзистенціальних мотивів існування людини – смерть вже не стільки фізичну, скільки духовну й моральну. Водночас хоча у фільмах «морального занепокоєння» стан «моральної тривоги» постає саме як етична проблема, його витoki сягають глибших екзистенційних підстав. Стан постійної внутрішньої напруги героя, зумовлений протистоянням загрозі «моральної смерті», у контексті екзистенційної філософії концептуалізується через поняття «турботи». Саме ця категорія дозволила осмислити переживання героєм відповідальності за власне життя та необхідність морального самоствердження. Окремо наголошено на філософському мотиві «осаяння» – моменті духовного

прозріння героя як результату його тривалих інтелектуальних і духовних пошуків.

6. Обґрунтовано філософське трактування поняття совісті героя у фільмах «морального занепокоєння». У ситуаціях морального випробування совість стає ключовим механізмом морального самовизначення героя, а його вибір можна розглядати як своєрідний «іспит сумління». Водночас у ряді стрічок представлено персонажів, для яких характерною є зрада власним моральним принципам. Особливо показовими є образи «успішних» пристосуванців, які інтегруються в корумповану соціальну систему та досягають особистого комфорту ціною моральної деградації. Залежно від системи світоглядних орієнтирів героїв, були виділені загальні типологічні групи – моральних ідеалістів і прагматичних реалістів. У підсумку з'ясовано, що совість героя, як головний чинник моральної самосвідомості людини, постає своєрідним етичним камертоном, що поєднує різні фільми кіно «морального занепокоєння» в єдине цілісне культурне явище.

7. Розкрито філософські та соціально-політичні аспекти проблеми бунту героя і суспільної солідарності на польському екрані 1970-1980-х років, зокрема крізь призму філософської концепції А. Камю. Для польського кіно «морального занепокоєння» бунт героя стає символічною формою протидії абсурдності та аморальності соціального порядку. Його екранне втілення можна умовно класифікувати на три взаємопов'язані рівні: моральний бунт героя як заперечення несправедливих норм і компромісів; соціально-політичний бунт як реакцію на інституційний тиск і колективне пригнічення; екзистенційний бунт як універсальний спротив абсурду, що супроводжується усвідомленням свободи та особистої відповідальності героя. Обґрунтовано, що окрім проблеми бунту сюжети фільмів актуалізують невід'ємну від нього проблему солідарності, яка була розглянута в екзистенціальному вимірі. Підсумовано, що польський кінематограф 1970-х років відіграв суттєву роль у формуванні колективної свідомості, сприяв розумінню необхідності

демократичних змін і духовних зрушень, і став художнім виразом прагнення суспільства до політичних, соціальних і особистісних свобод.

Отже, на кшталт концепції С. К'єркегора, було визначено три життєві етапи розвитку героя, але з акцентом на його моральному конфлікті. Як показав кінознавчий аналіз, ці етапи тією чи іншою мірою проходять майже всі герої кіно «морального занепокоєння». На першому «комунікативному» етапі герой переживає початкову дисгармонію і потрапляє у ситуацію дисконунікації, яка поглиблюється до рівня морально-етичного конфлікту і схиляє героя до усвідомлення власної самотності. Другий «буттєвий» етап передбачає наростання екзистенційного занепокоєння героя, масштабування його внутрішньої кризи, пов'язаної з переживанням буттєвої турботи і моральної тривоги за власний вибір, усвідомленням своєї відповідальності за нього. І, нарешті, третій «морально-етичний» етап підсумовує прагнення героя до індивідуальної свободи – це звернення героя до власної совісті, заклик до дії, який передбачає його опір обставинам, насамперед установкам і поглядам інших людей. Це етап морального спротиву, своєрідного екзистенційного бунту, що може бути як внутрішнім опором аморальній повсякденності, так і зовнішнім бунтом проти неправди й суспільної несправедливості. Таким чином, у кіно «морального занепокоєння» ми спостерігаємо шлях героя від дисконунікації і зумовленої нею самотності – через усвідомлення неспокою власного буття (турботи, тривоги, відповідальності) – до проявів совісті та спротиву, або три щаблі його екзистенційного «осияння». Зважаючи на ці положення, було запропоноване визначення кіно «моральної турботи» для позначення саме екзистенціальної специфіки досліджуваного кіно.

8. З'ясовані особливості екранного втілення «морального неспокою» у східноєвропейському кінематографі другої половини XX століття та в сучасну добу. Ця тенденція особливо яскраво проявилася в чеській, словацькій, угорській та румунській кінематографіях, що дозволило доповнити аналіз польського кіно «морального занепокоєння» та виявити певні регіональні закономірності. Незважаючи на різні національні траєкторії розвитку та

наявність окремих «хвиль», ці кінематографії продемонстрували спільні філософсько-етичні домінанти, зокрема зосередженість на темах моральнісного вибору героя, його відповідальності та опору соціально-політичній системі. Аналіз східноєвропейського кінематографа крізь призму «морального занепокоєння» дозволив виявити не лише спільність історичного досвіду, а й тяглість ідей, мотивів та особливостей образу героя, які сформувалися у відповідь на виклики авторитарної дійсності. Такий підхід розширив розуміння феномену «моральної тривоги», засвідчуючи його значення як наднаціонального культурного й філософського явища. У підсумку підкреслено, що значна частина східноєвропейських фільмів зосереджується на універсальній проблемі взаємозв'язку особистості з історією та її відповідальності за власний життєвий вибір.

9. Виявлені спільні екзистенціальні мотиви польського кіно «морального занепокоєння» та фільмів української «міської прози». Схожість моральних дилем засвідчує спорідненість цих кінематографічних явищ, спільного екзистенціального бачення людини, для якої моральнісний вибір і внутрішня криза стають смислотворчими чинниками у житті. Загалом, завдяки акценту на руйнівних процесах, що впливають на духовний стан особистості, українська «міська проза», будучи драмою соціального життя, виявляє яскраві паралелі з польським кіно «морального занепокоєння», адже репрезентувала життя героїв як відображення системної кризи міжлюдської комунікації. У випадку українського кіно ці мотиви доцільно узагальнити в межах універсальної проблеми – кризи політичного та соціального устрою й її безпосереднього впливу на приватне життя людини. Проведений кінознавчий аналіз дав змогу окреслити концептуальні перетини між українською «міською прозою» та польським кіно «морального занепокоєння». До них належать спільні тематичні орієнтири, схожість героїв, а також зосередженість на фундаментальних екзистенційних проблемах і морально-етичних викликах часу. Якщо польське кіно «морального занепокоєння» виявляло нежиттєздатність комуністичного режиму в Польщі, то українська «міська

проза» відображала процеси морального й соціального розпаду радянської дійсності. Саме досвід «застою» кінця 1960-х – початку 1980-х років спричинив глибоку суспільну кризу, яка набула виразного художнього втілення у кінематографі як Польщі, так і України.

10. Окреслено ознаки прояву «моральної чутливості» героя у сучасному українському кіномистецтві. Звернення до екзистенціалізму в сучасному українському кіно набуває особливої ваги передусім у зв'язку з переживанням «межових ситуацій», до яких беззаперечно належить війна. Новітній український кінематограф демонструє схильність до осмислення феномена «моральної чутливості», що виявляється через долю вразливої людини, змушеної переживати глибокі світоглядні зрушення, втрату внутрішньої рівноваги та процес переоцінки цінностей, зокрема в умовах воєнної реальності.

Отже, можна зробити загальний висновок, що проблема героя кінематографа «морального занепокоєння» залишається актуальною у сучасній культурі, оскільки репрезентує особистість, поставлену в ситуацію ціннісної кризи та моральнісного вибору. Через внутрішній конфлікт героя розкриваються глибинні суперечності історичної доби, віддзеркалюються її виклики для людської екзистенції. Водночас дисертаційна робота не претендує на вичерпне висвітлення всіх аспектів проблеми героя кіно «морального занепокоєння». Перспективними є подальші наукові розвідки, спрямовані на вивчення філософської проблематики фільмів «морального занепокоєння», їх політичного контексту тощо. Поглибленого кінознавчого аналізу заслуговують інші фільми східноєвропейського кінематографа, включно з українським. Отримані результати можуть стати підґрунтям для нових мистецтвознавчих студій, зокрема щодо специфіки зображення подібного екзистенціального героя в українській культурі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алфьорова З. «Нове» українське кіно в контексті сучасного аудіовізуального мистецтва // *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2020. Т. 3. № 2. С. 213–221.
2. Аронова В. Режисерка стрічки «Медовий місяць» Жанна Озірна: «Я не хотіла знімати трилер, але фільм чіпляє» // *TyKyiv*. 2025 URL: <https://tykyiv.com/intervyu/rezhiserka-strichki-medovii-misiats-zhanna-ozirna-ia-ne-khotila-znimati-triler-ale-film-viishov-napruzhenii/> (дата звернення: 02.01.2026).
3. Барабаш Р. Бунт проти повсякденності як філософська проблема // *Вісник Київського національного торговельно-економічного університету: Науково-практич. журнал*. 2019. № 1. С. 92–102.
4. Бауман З. Донскіс Л. Моральна сліпота. Втрата чутливості у плинній сучасності. / пер. з англійської О. Буценка. Київ : Дух і літера. 2014. 280 с.
5. Безручко О., Качмар Н. Розвиток сучасного українського кіномистецтва // *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2021. Т. 4, № 2. С. 208–216. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248680>
6. Бичко І. В., Табачковський В. Г., Горак Г. І. та ін. Філософія: курс лекцій. Київ : Либідь, 1993. 576 с.
7. Братерська-Дронь М. Поняття моральнісної свідомості (совість, сором, провина, розкаяння) в творах кіномистецтва // *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2019. Вип. 15. С. 18–27.
8. Братерська-Дронь М. «І не залишилось нікого...» (До проблеми духовності сучасного кіномистецтва) // *Науковий вісник КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого: зб. ст.* Київ, 2009. Вип. 4–5. С. 299–308.
9. Братерська-Дронь М. Інтерпретація проблеми свободи в кінематографі // *Мистецтвознавство України*. 2009. Вип. 10. С. 137–142.

- 10.Братерська-Дронь М. Релігійна тематика на екрані: духовний аспект // *Науковий вісник КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2014. Вип. 15. С. 74–82.
- 11.Братерська-Дронь М. У холодній вирві часу (Пам'яті Олександра Вампілова і шістдесятників) // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2019. № 24. С. 112–117.
- 12.Брюховецька Л. Відданий рідній Польщі. Спогад про Анджея Вайду // *Кіно-Театр*. 2017. № 1. С. 41–43.
- 13.Брюховецька Л. І. Послання Кіри Муратової // *Кіно-Театр*. 2000. № 4. С. 44–48.
- 14.Брюховецька О. В. Чеське кіно 60-х: досвід свободи // *Кіно-Театр*. 2003. № 4. С. 11–15.
- 15.Бубер М. Я і Ти. Шлях людини за хасидським вченням / пер. з нім. В. Терлецького. Київ: Дух і Літера, 2012. 272 с.
- 16.Бурий А. Вихідні положення екзистенціалізму в кіномистецтві: онтологічна проблематика // *Людинознавчі студії. Серія «Філософія»*. 2015. Вип. 32, ч. 2. С. 24–40.
- 17.Бурий А. До проблеми свободи в образах європейського кіномистецтва: екзистенційні мотиви // *Філософські пошуки*. 2014. Вип. 1. С. 192–210.
- 18.Бурий А. Екзистенційна комунікація як об'єкт кінематографічної рефлексії // *Людинознавчі студії. Серія «Філософія»*. 2013. Вип. 28. С. 73–90.
- 19.Бурий А. Кінематографічні метафори історії як дзеркало європейської ідентичності // *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Культурологія»*. 2014. Вип. 15. Ч. 2. С. 122–142.
- 20.Бурмейстер А. Зарубіжна преса про фільм "Приятель небіжчика" // *Кіно-Театр*. 1997. № 5. С. 59.
- 21.Бушанський В. Екзистенціальний підхід до концептуалізації часу // *Наукові записки ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України*. 2017. № 5–6 (91–92). С. 93–124.

22. Вайда А. Кіно і решта світу : автобіографія / пер. з пол. В. Авксентьєвої. Київ : Етнос, 2004. 308 с.
23. Вайда А. Повертаючись до перейденого / пер. з пол. В. Авксентьєвої. Львів : Каменяр, 2000. 158 с.
24. Гавел В. «Сила безсилив» (витяги з есею) // Радіо Свобода. 2015. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/26694683.html> (дата звернення: 08.01.2026).
25. Газда Я. Як пізнати інших, залишившись собою // *Кіно-Темп*. 1996. № 4. С. 20–22.
26. Галкін Л. «Атлантида» Валентина Васяновича: Україна, рік 2025-й // *Moviegram*. URL: <https://moviegram.com.ua/atlantis/> (дата звернення: 06.01.2026).
27. Галкін Л. «Війна – це хвороба». Інтерв'ю з режисеркою фільму «Клондайк» Мариною Ер Горбач // *Суспільне Культура*. 2022. URL: <https://suspilne.media/culture/206771-vijna-ce-hvoroba-intervu-z-reziserkou-filmu-klondajk-marinou-er-gorbac/> (дата звернення: 08.03.2026).
28. Галкін Л. «Додому» Нарімана Алієва: без простих відповідей // *Moviegram*. URL: <https://moviegram.com.ua/evge/> (дата звернення: 05.01.2026).
29. Горак Г. Структура аксіосфери // *Актуальні проблеми духовності: зб. наук. пр.* Вип. 9. Кривий Ріг: Видавничий дім, 2008. С. 3–11.
30. Госейко Л. Історія українського кінематографа: 1986–1995 // *KINO-КОЛО*, 2005. 464 с.
31. Грабович І. Наша Атлантида // *Detector Media*. 2019. URL: <https://detector.media/kritika/article/172254/2019-11-08-nasha-atlantyda/> (дата звернення: 05.01.2026).
32. Гожеляк У. Як упізнати новий польський фільм? // *KINO-КОЛО*. 2007. № 33. С. 6–7.
33. Даберт Д. «Як жити?» Про кіно морального неспокою сьогодні // *Кіно-Темп*. 2000. № 5. С. 40–43.
34. Дахній А. Динаміка людського існування у мисленні М. Гайдеггера: екзистенційно-темпоральний та філософсько-технічний дискурси : дис. ... д-

- ра філос. наук : 09.00.05 – Історія філософії / Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2019. 453 с.
35. Дахній А. Людина ХХ століття крізь призму філософії Сьорена К'єркегора // Українська К'єркегоріана : доповіді міжнародного семінару, присвяченого пам'яті Григорія Маланчука «Сьорен К'єркегор і його роль в інтелектуальному житті Європи». Переклади і документальні матеріали. Львів : Центр гуманітарних досліджень ЛДУ ім. І. Франка, 1998. С. 25–29.
 36. Дахній А. Нариси історії західної філософії ХІХ–ХХ ст. : навч. посіб. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. 488 с.
 37. Друзюк Я. Чому не варто пропустити український фільм «Бачення метелика». Інтерв'ю режисера Максима Наконечного // *The Village Україна*. URL: <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-interview/337021-butterfly-vision-bachennya-metelyka-maksym-nakonechniy-interview-2023> (дата звернення: 03.01.2026).
 38. Журавльова Т. Мелодрама в процесах мистецької рефлексії в сучасному українському та польському кінематографі // *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2024. С. 169–177.
 39. Журавльова Т. Три історії про кохання: мелодраматизм в кіносвіті Кіри Муратової // *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2018. № 2. С. 89–97.
 40. Залужна А. Морально-естетичні параметри життєвого світу людини // *Філософські обрії*. 2011. № 26. С. 80–92.
 41. Залужна А. Релігійно-моральна проблематика в екзистенціалізмі // *Вісник Черкаського університету*. 2007. Вип. 110. С. 113–119.
 42. Зануссі К. Стратегії життя, або Як з'їсти тістечко і далі його мати. пер. з пол. Л. Хворост. Харків : Фоліо, 2015. 356 с.
 43. Зануссі К. Час помирати. / пер. з пол. Л. Хворост. Харків : Фоліо, 2013. 478 с.

- 44.Зубавіна І. Актуалізація архетипу діви-воїтельки в кінематографі України початку ХХІ століття // *Сучасне мистецтво: зб. наук. пр.* 2022. № 18. С. 19–26.
- 45.Зубавіна І. Вячеслав Криштофович (До 60-річчя від дня народження) // *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки.* 2008. № 1. С. 58–62.
- 46.Зубавіна І. Екранна культура: Філософські інтенції сучасної теоретичної думки // *Художня культура. Актуальні проблеми.* 2005. № 2. С. 59–74.
- 47.Зубавіна І. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. Київ: Фенікс, 2007. 296 с.
- 48.Зубавіна І. Роман Балаян: Польоти як еманація свободи // *Художня культура. Актуальні проблеми.* 2006. № 3. С. 255–270.
- 49.Зубавіна І. Час і простір у кінематографі. Київ: Щек, 2008. 447 с.
- 50.Іванова Т. Соціальна тривога та соціальні практики // *Evropský politický a právní diskurz.* 2017. Sv. 4, Vyd. 2. С. 187–194.
- 51.Історія філософії: словник / за заг. ред. В. І. Ярошовця. Київ : Знання України, 2006. 1200 с.
- 52.К'єркегор С. Або – Або / інтерпретація та пер. Р. Вербича. Київ : Арій, 2025. 432 с.
- 53.К'єркегор С. Страх і трепет : діалектична лірика / пер. з дан. М. Худої. Вид. 2-ге, змін. і доповн. Львів : Апріорі, 2025. 216 с.
- 54.Камю А. Вибрані твори / пер. з фр. Київ : Дніпро, 1991. 655 с.
- 55.Камю А. Міф про Сізіфа. Бунтівна людина. / пер. з фр. О. Жупанського. Харків : Фоліо, 2022. 448 с.
- 56.Камю А. Чужий. / пер. з фр. П. Тарашука. Харків : Фоліо, 2019. 123 с.
- 57.Кандинська В. Весна чеського кінематографа // *Кіно-Театр.* 2003. № 4. С. 16–17.
- 58.Канівець А. Фільм напружених і живих діалогів // *Кіно-Театр.* 2021. № 1. С. 21–22.

59. Карпова С. Проблема «кризи» у філософії Ортега-і-Гассета // *Грані*. 2014. № 6. С. 31–35.
60. Клопенко М. Проблема визначення кінематографа «морального занепокоєння»: історичний дискурс // *Науковий вісник КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 33, 2023. С. 95–102.
61. Клопенко М. Екзистенціальні мотиви у фільмах режисерів Польської школи кіно. Частина 1 // *Науковий вісник КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 34, 2024. С. 151–159.
62. Клопенко М. Екзистенціальні мотиви у фільмах режисерів Польської школи кіно. Частина 2 // *Науковий вісник КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 35, 2024. С. 211–219.
63. Клопенко М. Образ героя в кінематографі «морального занепокоєння»: проблема типології // *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 51, 2024. С. 46–56.
64. Клопенко М. Екзистенціальний вимір фільмів української «міської прози» та польського кіно «морального занепокоєння»: діалог культур // *Культура України*. Вип. 88, 2025. С. 55–72.
65. Клопенко М. Новаторство і соціальна критика у «чорній серії» польського документального кіно 1950-х років // *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 52, 2025. С. 44–53.
66. Клопенко М. Драма митця крізь призму моральних викликів: особливості екранної рефлексії // *Науковий вісник КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 36, 2025. С. 148–157.
67. Клопенко М. Відлуння суспільних хвилювань у польському документальному кіно 1970-х років // *Науковий вісник КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 37, 2025. С. 220–229.
68. Клопенко М., Братерська-Дронь М. «Мистецтво поза політикою» як етична ілюзія: кінематографічна рефлексія І. Сабо // *Культура України*. Вип. 91, 2025. С. 98–110.

- 69.Клопенко М., Братерська-Дронь М. Трансформація польської документалістики 1960-х років: творчий метод Казімежа Карабаша // *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. Т. 8, № 1, 2025. С. 290–307.
- 70.Ковтун Т. Художнє кінополе та питання його методологічного аналізу // *Мистецтвознавство України : зб. наук. праць*. Київ, 2004. Вип. 4. С. 229–234.
- 71.Конюх О. «Примхи долі», або На захист Кіри Муратової // *KINO-KOLO*. 2002. № 14. С. 9–17.
- 72.Конюх О. Другорядна людяність. До творчого портрету Кіри Муратової. // *Матеріали II Щорічної міжнародної науково-практичної конференції «Продюсування фільмів у 21 столітті: основні виклики»*. Київ, 2024. С. 49–52. URL: https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2025/10/Zbirnyk-materialiv_2-shchorichna-konferentsiia.pdf (дата звернення: 17.01.2025).
- 73.Кохан Т. Персоналізована історія європейського кіномистецтва: потенціал культурологічного аналізу : монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2021. 320 с.
- 74.Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера: психологічна історія німецького кіно. Київ : Грані-Т, 2009. 384 с.
- 75.Ксаверов С. Відблиск / Reflection (2021) // *Close-Up*. URL: <https://www.close-up.com.ua/ukr-cinema/reflection-2021/> (дата звернення: 09.01.2026).
- 76.Кудрик В. «Відблиск» у Венеції. Фільм Васяновича порівняли з полотном Караваджо // *Кіно-Театр*. 2022. № 1. С. 12–13.
- 77.Левчук Л. Західноєвропейська естетика XX століття : навч. посіб. Київ : Либідь, 1997. 224 с.
- 78.Лімонченко В. Розмова Гегеля, Гайдеггера і Рікера про совість // *Людинознавчі студії : зб. наук. пр. Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка*. Серія «Філософія». 2023. № 46. С. 74–95.
- 79.Людина в есенційних та екзистенційних вимірах / відп. ред. В. Г. Табачковський. Київ : Наукова думка, 2004. 246 с.

80. Малахов В. А. Етика : курс лекцій : навч. посіб. 2-ге вид., перероб. і доповн. Київ : Либідь, 2000. 384 с.
81. Марсель Г. Homo viator. Прологомени до метафізики надії / пер. з фр. В. Шовкуна. Київ : КМ Academia ; Пульсари, 1999. 320 с.
82. Марсель Г. Бути і мати. / пер. з франц. Т. Возняка. Київ : Центр учбової літератури, 2021. 228 с.
83. Маслікова І. Сутність та типологія моральних обов'язків у деонтологічній етиці І. Канта // *Філософія і політологія в контексті сучасної культури*. 2016. Вип. 4. С. 73–82.
84. Маслікова І. У пошуках спільного блага: до постановки проблеми // *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Філософія. Політологія»*. 2013. Вип. 4. С. 31–34.
85. Ми живемо в повоєнному суспільстві, навіть якщо більшість цього не помічає: режисер «Бачення метелика» Максим Наконечний // *Суспільне Культура*. 2023. URL: <https://suspilne.media/culture/438474-mi-zivemo-v-povoennomu-suspilstvi-navit-akso-bilsist-cogo-ne-pomicae-reziser-bacenna-metelika-nakonesnij/> (дата звернення: 02.01.2026).
86. Морозов А. Ю. Страх смерті як екзистенційна проблема. Морально-етичні аспекти : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.07 / А. Ю. Морозов ; КНУ імені Тараса Шевченка. Київ, 2007. 19 с.
87. Морозов О. Як бестселер Андрія Куркова «Сірі бджоли» перетворили на камерний фільм про війну // *The Village Україна*. URL: <https://www.village.com.ua/village/culture/movies/367903-siri-bdzholy-andrii-kurkov-kino> (дата звернення: 11.01.2026).
88. Мусієнко О. С. Метафізика міського ландшафту // *Мистецтвознавство України*. 2008. № 9. С. 165–175.
89. Мусієнко О. С. Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття. Київ : Логос, 2018. 400 с.
90. Мусієнко О. С. Українське кіно: тексти і контексти. Київ : Глобус-Прес, 2009. 432 с.

91. Мусієнко О. Теоретичні концепти кіно в естетиці Жіля Дельоза. Образ-рух і образ-час. *Науковий вісник КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2022. № 31. с. 61-72.
92. Наумова Л. Вухо: чеське свідчення. Образ системи // *Кіно-Театр*. 2023. № 1. С. 37–39.
93. Наумова О. Соціальна драма «Як там Катя?»: історія про моральний вибір, який може зцілити або вбити // *Detector Media*. 2024. URL: <https://detector.media/infospace/article/222130/2024-01-25-sotsialna-drama-yak-tam-katya-istoriya-pro-moralnyy-vybir-yakyy-mozhe-ztsilyty-abo-vbyty/> (дата звернення: 08.01.2026).
94. Національний Центр Олександра Довженка. Польоти уві сні та наяву / *Flights in Dreams and Reality*. 2021. 304 с.
95. Паскаль Б. Думки / пер. з фр. А. Перепаді, О. Хоми. Київ : Дух і Літера, 2009. 704 с.
96. Петров В. П. Екзистенціалізм і ми // *Розвідки: у 3 т. Т. 2. К. : Темпора*, 2013. С. 871–883.
97. Погребняк Г. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Київ : НАКККиМ, 2020. 448 с.
98. Погребняк Г. Кшиштоф Кесльовський режисер-автор // *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали IV міжн. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів*. Київ : НАКККиМ, 2020. С. 91–92.
99. Погребняк Г. Філософія екзистенціалізму як підґрунтя світоглядної моделі авторського кіно // *Вісник НАКККиМ*. 2013. № 3. С. 120–124.
100. Погребняк Г. Авторський кінематограф у контексті філософії екзистенціалізму // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2014. Вип. 15. С. 82–88.
101. Польщак А. Самотній поет сьомого маршруту // *Кіно-Театр*. 1997. № 4. С. 40.

102. Попович М. Філософія свободи. Харків: Фоліо, 2018. 524 с.
103. Пуганова О. «Автори фільмів зазвичай знімають про те, що їм болить»: український режисер Валентин Васянович // *Шпальта*. 2023. URL: <https://shpalta.media/2023/06/30/avtori-filmiv-zazvichaj-znimayut-pro-te-shho-im-bolit-ukrainskij-rezhiser-valentin-vasyanovich/> (дата звернення: 04.01.2026).
104. Райда К. Екзистенціальна філософія: традиція і перспективи. Київ : ПАРАПАН, 2009. 328 с.
105. Райда К., Єсипенко Д. Гуманістична проблематика у філософії М. Гайдеггера та Ж.-П. Сартра // *Мультиверсум. Філософський альманах : зб. наук. пр.* Київ, 2008. Вип. 75. С. 3–13.
106. Река К. Моральні аспекти феномену долі: в контексті філософії А. Камю // *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Філософія. Політологія»*. 2012. № 109. С. 33–37.
107. Рижак Л. Філософія як рефлексія духу : навч. посіб. Львів : ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2009. 640 с.
108. Родигіна О. Воєнний стан в Польщі 1981–1983 рр. у спогадах польських режисерів // *Вісник Донецького нац. ун-ту*. Серія Б: Гуманітарні науки. 2015. № 1–2. С. 503–507.
109. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо : нарис феноменологічної онтології / пер. з фр. В. Ляха, П. Тарашука. Київ : Основи, 2001. 854 с.
110. Сартр Ж.-П. Екзистенціалізм – це гуманізм // *Психологія і суспільство*. 2022. № 2. С. 49–65.
111. Сартр Ж.-П. Нудота. / пер. з фр. Е. Євтушенко. Київ : Видавництво Букшеф, 2024. 256 с.
112. Сидор-Гібелинда О. Українське кіно 1990-х: Аспекти візуальності // *Сучасне мистецтво*. 2004. № 1. С. 227–242.
113. Скуратівський В. Кінематографічна нація // *KINO-КОЛО*. 2007. № 33. С. 126–127.

114. Скуратівський В. Скуратівський у KINO-КОЛІ (1997–2008). Київ : Інститут культурології НАМ України, 2020. 352 с.
115. Соболевський Т. Брак єдності // *KINO-КОЛО*. 2007. № 33. С. 90–92.
116. Стебельська О. До питання про природу совісті. Криза совісті // *Вісник ХНУ імені В.Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*. 2020. Вип. 62. С. 165–173.
117. Табачковський В. Г. Людина – Екзистенція – Історія. Київ. 1996. 123 с.
118. Татаренко І. Small Talk: режисерка Тоня Нояброва про фільм «Ти мене любиш?» та участь у «Берлінале-2023» // *Marie Claire Україна*. URL: <https://marieclaire.ua/life/small-talk-rezhiserka-tonya-noyabrova-pro-film-ti-mene-lyubish-ta-uchast-u-berlinale-2023/> (дата звернення: 12.01.2026).
119. Татаркевич В. Історія філософії. Т. 3 / пер. з пол. О. Гірного. Львів : Свічадо, 1999. 568 с.
120. Тофтул М. Г. Сучасний словник з етики : словник. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 416 с.
121. Трегубова Я. «Стрімголов»: українська кінострічка виходить у прокат // *Радіо Свобода*. 2017. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/28840854.html> (дата звернення: 15.01.2026).
122. Тримбач С. Кіно народжене Україною. Альбом антології українського кіно. Техніка, 2016. 384 с.
123. Тримбач С. Про Володимира Денисенка і картину «Совість» // *Національна спілка кінематографістів України*. 2016. URL: <https://www.ukrkino.com.ua/about/spilkanews/?id=4035> (дата звернення: 06.01.2026).
124. Ушкалов Л. Що таке українська література. Есеї. Львів: Видавництво Старого Лева, 2015. 352 с.
125. Філософія: словник-довідник : навч. посіб. / за ред. І. Ф. Надольного, І. І. Пилипенка, В. Г. Чбернеця. 3-тє вид., доп., випр. і перероб. Київ : НАКККиМ, 2011. 480 с.

126. Фоміна Р., Ткаченко Ю., Гальяноне Д. Зарубіжна преса про фільм Володимира Денисенка "Совість" // Кіно-Театр. 1996. № 5. С. 2–5.
127. Фромм Е. Втеча від свободи. / пер. з англ. М. Яковлева. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2019. 288 с.
128. Фромм Е. Мати чи бути / пер. з нім. О. Михайлова, А. Буряк. Київ : Український письменник, 2010. 222 с.
129. Черков Г. Фільми Кіри Муратової як віддзеркалення історії в авторській рефлексії епохи // Матеріали загальноуніверситетської наукової викладацько-аспірантської конференції «Творчість Кіри Муратової в сучасному соціокультурному просторі». Київ : Вид-во УДУ імені Михайла Драгоманова, 2025. С. 34–37.
130. Чорний О. Привиди голодомору поміж білих хмар // *Kyiv Post*. 2023. URL: <https://www.kyivpost.com/uk/post/24630> (дата звернення: 15.03.2026).
131. Шилова А. «Нам здається, ми знаємо все, але насправді нічого»: Сотниченко та Сочивець про стрічку «Ля Палісіада» // *Суспільне Культура*. URL: <https://suspilne.media/culture/557981-nam-zdaetsa-mi-znaemo-vse-ale-naspravdi-nicogo-sotnicenko-ta-socivec-pro-stricku-la-palisiada/> (дата звернення: 08.02.2026).
132. Шинкарук В. І. та ін. Філософський енциклопедичний словник. Київ: Абрис, 2002. 742 с.
133. Ясперс К. Психологія світоглядів. / пер. з нім. О. Кислюка, Р. Осадчука. Київ : Юніверс, 2009. 464 с.
134. Apor B., Apor P., Horváth S. (eds.) *The Handbook of Courage: Cultural Opposition and Its Heritage in Eastern Europe*. Budapest : Institute of History, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences, 2018. 636 p.
135. Białous M. Inteligent centralnie planowany? Obrazy inteligencji w polskim filmie fabularnym okresu PRL // *Ikonosfera: studia z socjologii i antropologii obrazu*. 2011. Nr 3. S. 1–23.
136. Bingham A. (ed.) *Directory of World Cinema*. Bristol : Intellect, 2011. 259 p.

137. Birkholc R. «Barwy ochronne», reż. Krzysztof Zanussi // *Culture.pl*. URL: <https://culture.pl/pl/dzielo/barwy-ochronne-rez-krzysztof-zanussi> (date of access: 08.06.2025).
138. Birkholc R. «Bez końca», reż. Krzysztof Kiesłowski // *Culture.pl*. URL: <https://culture.pl/pl/dzielo/bez-konca-rez-krzysztof-kieslowski> (date of access: 08.06.2026).
139. Birkholc R. «Iluminacja», reż. Krzysztof Zanussi // *Culture.pl*. URL: <https://culture.pl/pl/dzielo/iluminacja> (date of access: 09.03.2025).
140. Birkholc R. «Kobieta samotna», reż. Agnieszka Holland // *Culture.pl*. URL: <https://culture.pl/pl/dzielo/kobieta-samotna-rez-agnieszka-holland> (date of access: 10.06.2025).
141. Birkholc R. «Struktura kryształu», reż. Krzysztof Zanussi // *Culture.pl*. URL: <https://culture.pl/pl/dzielo/struktura-kryształu-rez-krzysztof-zanussi> (date of access: 11.06.2025).
142. Birkholc R. «Wodzirej», reż. Feliks Falk // *Culture.pl*. URL: <https://culture.pl/pl/dzielo/wodzirej-rez-feliks-falk> (date of access: 15.06.2025).
143. Bobowski S. Dyskurs filmowy Zanussiego. Wrocław : Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1996. 163 s.
144. Bobowski S. W poszukiwaniu siebie. Twórczość filmowa Agnieszki Holland. Wrocław : 2001. 314 s.
145. Boczkowska E. Film Music and the Crystal-Image in Krzysztof Zanussi's *The Structure of Crystal* // *Roczniki Humanistyczne*. 2020. Vol. 68 (12). S. 165-180.
146. Bondebjerg I. Confronting the Past: Trauma, History and Memory in Wajda's *Film* // *Images*. 2012. Vol. 11, № 20. P. 37–51.
147. Bordwell D. *On the History of Film Style*. 2nd ed. New York : Irvington Way Press. 2018. 353 p.
148. Bradatan C. Transcendence and History in Krzysztof Kiesłowski's *Blind Chance* // *East European Politics & Societies*. 2008. Vol. 22, № 2. P. 425–446.
149. Bron A., Schemmann M. *Language – Mobility – Identity: Contemporary Issues for Adult Education in Europe*. Münster : LIT Verlag. 2000. 240 p.

150. Christensen C. S. About the deep meaning of «Deakalog» by polish film director Krzysztof Kieslowski // *Studia Humanitatis*. 2021. № 3. 17 p.
151. Cierpienie i nadzieja w twórczości filmowej Krzysztofa Zanussiego : tom jubileuszowy w 75. rocznicę urodzin i 45. rocznicę debiutu / red. A. Baczyński, M. Drożdż, M. Legan. Kraków : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie. 2015. 385 s.
152. Coates P. The Story of the Lost Reflection: The Alienation of the Image in Western and Polish Cinema. London : Verso. 1985. 176 p.
153. Coates, P. (ed.) Lucid Dreams: The Films of Krzysztof Kieslowski. London: Flicks Books, 1999. 208 p.
154. Cook D. A History of Narrative Film. 5th ed. New York : W. W. Norton & Company. 2016. 864 p.
155. Cummings D. Kieslowski, Krzysztof // *Senses of Cinema*. 2003. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/kieslowski/> (date of access: 03.04.2025).
156. Dabert D. Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki. Poznań : Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003. 384 s.
157. Dąbrowski R. Krzysztof Kieślowski and Ingmar Bergman – once again about a certain artistic relationship // *Images*. 2018. Vol. XXIV, № 33. Poznań. S. 87–107.
158. Deleuze G. Cinema 2: The Time-Image / trans. H. Tomlinson, R. Galeta. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1989. 356 p.
159. Domke R. Obraz intelektualisty we współczesnym dyskursie filmowym lat 1968–1990 // *Dzieje Najnowsze*. 2020. Rocznik LII, № 2. S. 155–181.
160. Duniec K., Krakowska J. Polskie kino. Obywatel a służba bezpieczeństwa // „*Kwartalnik Filmowy*”. 2012. № 77–78. S. 223–243.
161. Dziekońska E. S. The Best of All Worlds: Public, Personal, and Inner Realms in the Films of Krzysztof Kieślowski : Thesis. University College London, University of London, 2002. 363 p.

162. Eidsvik C. Kieślowski's "Short Films" // *Film Quarterly*. 1990. Vol. 44, № 1. P. 50–55.
163. Falkowska J. Andrzej Wajda: History, Politics, Nostalgia in Polish Cinema. New York–Oxford: Berghahn Books, 2007. 352 p.
164. Falkowska J. «The Political» in the Films of Andrzej Wajda and Krzysztof Kieslowski // *Cinema Journal*. 1995. Vol. 34, № 2. P. 37–50.
165. Falzon C. Ethics Goes to the Movies: An Introduction to Moral Philosophy. Oxfordshire : Routledge, 2002. 230 p.
166. Foundas S. 4 Months, 3 Weeks and 2 Days Director Cristian Mungiu Interview // *SF Weekly*. 2008. URL: <https://web.archive.org/web/20170628232348/https://archives.sfweekly.com/san-francisco/4-months-3-weeks-and-2-days-director-cristian-mungiu-interview/Content?oid=2166203> (date of access: 23.12.2025).
167. Fromm E. Man for Himself: An Inquiry into the Psychology of Ethics. London: Taylor & Francis, 2003. 224 p.
168. Fuksiewicz J. Legenda dni sierpniowych // „*Kino*”. 1981. № 8. S. 6–8.
169. Gombrowicz W. Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie. Warszawa: Res Publica, 1990. 208 s.
170. Grodź I. Narracja filmowa – funkcja terapeutyczna. Kilka słów o Amatorze (1979) Krzysztofa Kieślowskiego // *Człowiek i Społeczeństwo*. 2023. Nr. LVI. Poznań : Adam Mickiewicz University. S. 283–291.
171. Haltof M. Historical Dictionary of Polish Cinema. Lanham : The Scarecrow Press, 2007. 320 p.
172. Haltof M. Krzysztof Kieślowski's No End // *Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media*. 2003. URL: <https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/kinema/article/view/1012> (date of access: 08.03.2026).
173. Haltof M. Polish cinema: a history. New York : Berghahn Books, 2019. 516 p.
174. Haltof M. Polish National Cinema. London : Berghahn Books, 2002. 318 p.

175. Haltof M. Screening the unrepresented world: Kieslowski's early film-essays ("Personnel", "The Scar", and "The Calm") // *The Polish Review*. 2003. Vol. 48, № 4. P. 463–481.
176. Hauschild M. Trzecia fala polskiego kina? Dzieje kilku terminów // *Kwartalnik Filmowy*. 2007. № 57–58. S. 103–117.
177. Heidegger M. Being and Time. / trans. by J. Macquarrie and E. Robinson. New York : Harper Perennial Modern Classics, 2008. 608 p.
178. Hendrykowska M. (ed.). Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014). Seria Filmoznawcza, Nr 14. Poznań : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2018. 776 s.
179. Hollender B., Turowska Z., Zespół «TOR». Warszawa : Proszynski i S-ka, 2000. 285 s.
180. Imposti G. E. "God's Playground": Poland and the Second World War in Wajda's Cinema // *Memories and Representations of War: The Case of World War I and World War II* / ed. by E. Lamberti, V. Fortunati. Amsterdam : Rodopi, 2009. P. 235–254.
181. Imre A. (ed.) A Companion to Eastern European Cinemas. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2012. 525 p.
182. Iordanova D. Breakthrough: Divided Loyalties in Kieslowski's Camera Buff // *Cinema of Conflict: Four Films by Krzysztof Kieślowski*. Booklet to Arrow Films edition. London : Arrow Films, 2020. P. 21–28.
183. Iordanova D., Portuges C. Screen Memories: The Hungarian Cinema of Márta Mészáros. Bloomington : Indiana University Press, 1993. 190 p.
184. Jackiewicz A. Obecność Zanussiego // *Kino*. 1981. № 1. S. 14–15.
185. Jagielski S. Polska: nie tylko kino moralnego niepokoju // *Kino epoki nowofalowej. Historia kina*. T. 3 / red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska. Kraków: Universitas, 2015. S. 1165–1222.
186. Janicka B. Trzy sceny z "Amatora" // *Kino*. 2016. Vol. 51 (587). S. 97.
187. Jankun-Dopartowa M. Gorzkie kino Agnieszki Holland. Gdańsk : Wydawnictwo słowo/obraz terytoria. Seria: Artyści. 2000. 412 s.

188. Jankun-Dopartowa M., Przyłipiak M. Człowiek z ekranu: z antropologii postaci filmowej. Kraków : Wydawnictwo Arcana, 1996. 221 p.
189. Jaspers K. Man in the Modern Age. / trans. by E. and C. Paul. London: Routledge Revivals, 2009. 212 p.
190. Jazdon M. Dokumenty Kieślowskiego. Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 2002. 244 s.
191. Jazdon M. Kino dokumentalne Kazimierza Karasza. Poznań : UAM Wydawnictwo Naukowe, 2009. 287 s.
192. Kant I. The Metaphysics of Morals. 2nd ed. / trans. and ed. by M. Gregor. Cambridge : Cambridge University Press, 2017. 310 p.
193. Kasprzak M. Od Twarzą w Twarz do Kontraktu: recepcja polskiej twórczości telewizyjnej Krzysztofa Zanussiego z okresu PRL // *Panoptikum*. 2018. № 20 (27). P. 209–224.
194. Kemp P., Frayling C. Cinema. The Whole Story. Thames & Hudson Ltd, 2019. 576 p.
195. Kieślowski K. Głęboko zamiast szeroko // *Dialog*. 1981. № 26(1). s. 109–111.
196. Kipp J. Almanac of Fall // *Slant Magazine*. 2006. URL: <https://www.slantmagazine.com/film/almanac-of-fall/> (date of access: 07.12.2025).
197. Kłys T. Polifonia i naoczność idei: „Iluminacja” Krzysztofa Zanussiego / in Klejsa, Nurczyńska-Fidelska (red.), Kino polskie: reinterpretacje. Kraków : Rabid, 2008. S. 141–164.
198. Kornacki K. Tworzenie obrazu przeszłości w trylogii robotniczej Andrzeja Wajdy // „*Przestrzenie Teorii*”. 2017. Nr. 27. S. 77–91.
199. Kornatowska M. Wodzireje i amatorzy. Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1990. 288 s.
200. Kornhauser J., Zagajewski A. Świat nie przedstawiony. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974. 210 s.
201. Kracauer S. Theory of Film: The Redemption of Physical Reality. Princeton : Princeton University Press, 1997. 488 p.

202. Krakus A. No End in Sight: Polish Cinema in the Late Socialist Period. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 2018. 263 p.
203. Kuszewski S. Współczesny film polski. Warszawa : Interpress, 1977. 129 s.
204. Lacy M. J. War, Cinema, and Moral Anxiety // *Alternatives: Global, Local, Political*. 2003. Vol. 28, № 5. P. 611–636.
205. Leppla D. Radical Communication: Politics after 1968 in/and Polish Cinema: PhD thesis. Montreal: The Mel Hoppenheim School of Cinema, Concordia University, 2018. 341 p.
206. Levinas E. Totality and Infinity. / trans. by A. Lingis. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969. 307 p.
207. Lis M. Wajda i krzyż // *Studia Filmoznawcze*. 2018. № 39. P. 13–25.
208. Lubelski T. Historia kina polskiego 1895–2014. Kraków : Universitas, 2015. 800 s.
209. Lubelski T. Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty. Katowice : Videograf II. 2009. 624 s.
210. Lubelski T. Krzysztof Krauze: młodszy brat kina moralnego niepokoju // Autorzy kina polskiego. T. 3 / Stachówna G., Zmudziński B. (red.). Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007. P. 195–220.
211. Lubelski T. Wajda. Portret mistrza w kilku odsłonach. Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 2006. 315 s.
212. Mąka-Malatyńska K. Agnieszka Holland. Warszawa : Więź, 2009. 192 s.
213. Mąka-Malatyńska K. Dokumentalny świat Andrzeja Wajdy // *Przestrzenie Teorii*. 2017. № 27. S. 93–116.
214. Marczak M. Niepokój i tęsknota. Kino wobec wartości: o filmach Krzysztofa Zanussiego. Olsztyn : Wydawnictwo UWM, 2011. 574 s.
215. Markowski A. Kino moralnej wrażliwości // *Film na świecie*. 1979. № 9 (253). S. 112–116.
216. Maron M. Głowa Meduzy, czyli realizm filmów Kina Moralnego Niepokoju // *Kwartalnik Filmowy*. 2011. № 75–76. S. 122–148.

217. Marszałek R. Filmowa pop-historia. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1984. 500 s.
218. Marx J. Szabó István (Filmek és sorsok). Budapest : Vince Kiadó, 2002. 434 p.
219. Maszewska-Łupiniak M. Rzeczywistość filmowa Stanisława Różewicza. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009. 248 s.
220. Matuchniak-Mystkowska A., Wejbert-Wąsiewicz E. Filmy dokumentalne a postawy młodzieży. Kultura historyczna w rzeczywistości hybrydalnej // *Perspektywy Kultury*. 2023. Vol. 3, № 42. S. 143–164.
221. May R. The Meaning of Anxiety. New York: W. W. Norton & Company, 2015. 464 p.
222. Mazierska E. Eastern European cinema: old and new approaches // *Studies in Eastern European Cinema*. Abingdon, Oxon, UK : Routledge, Taylor & Francis Group, 2010. Vol. 1, № 1. P. 5–16.
223. Mazierska E. European Cinema and Intertextuality: History, Memory and Politics. Palgrave MacMillan. 2011. 300 p.
224. Mazierska E. The ideal and reality of work in the 1970s films of Krzysztof Kieślowski // *Studies in Eastern European Cinema*. 2015. Vol. 6, № 1. P. 64–81.
225. Mazur D. Kobieta samotna – o sferach doświadczania alienacji w filmie Agnieszki Holland / in J. Posłuszna (red.), Siła samotności. Zjawisko kobiecej samotności w kulturze i edukacji. Kraków : Wydawnictwo Aureus, 2009. S. 149–161.
226. Michalak B. Wajda. Kronika wypadków filmowych. Warszawa : Wydawnictwo MG, 2016. 384 s.
227. Miczka T. Cinema under Political Pressure: A Brief Outline of Authorial Roles in Polish Post-war Feature Film (1945–1995) // *Kinema*. 1995. № 4. P. 32–48.
228. Miczka T. Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. 1987. 232 s.

229. Miczka T. Kino moralnego niepokoju: źródła i granice realizmu w polskim filmie fabularnym w latach 1976–1981 / A. Achteplik, J. Tambor (red.) // *Sztuka to rzemiosło / Nauczyć Polski i polskiego*. T. 3. Katowice : Wydawnictwo Gnome, 2007. S. 187–204.
230. Miczka T. Krzysztof Kieślowski's Art of Film // *Kinema*. 1997. № 1. S. 1–13.
231. Mielczarek R. Rzeczywistość w fazie liminalnej. „Kino moralnego niepokoju” jako forma międzypokoleniowego dramatu społecznego // *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica*. 2008. № 33. S. 223–247.
232. Misiak A. Our own courtyard: Post-traumatic Polish cinema // *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*. 2009. Vol. 7, № 3. P. 237–256.
233. Nastalek-Żygadło G. Filmowy portret problemów społecznych w „czarnej serii” (1956–1958). Warszawa : Instytut Pamięci Narodowej. 2013. 152 s.
234. Nowell-Smith G. The Oxford History of World Cinema 17th Edition. Oxford University Press. 1999. 856 p.
235. Nurczyńska-Fidelska E. Czarny realizm: O stylu i jego funkcji w filmach nurtu współczesnego // „Szkoła polska” – powroty. Wydawnictwo UŁ, 1998. S. 33–47.
236. Ortega y Gasset J. What Is Philosophy? New York : W. W. Norton & Company, 1960. 254 p.
237. Ozimek S. Spojrzenie na „szkołę polską”. Historia filmu polskiego. Tom 4: 1957–1961 / J. Toeplitz (red.). Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1980. S. 199–209.
238. Pasternak K. Holland: Biografia od nowa. Kraków : Wydawnictwo Znak, 2022. 460 p.
239. Petrie G. István Szabó // *Journal of European Studies*. 2020. Vol. 50, № 1. P. 70–76.
240. Petrie G. The Redemption of 'Political Cinema': A Survey of Hungarian Films // *Journal of European Studies*. 1974. Vol. 4, № 3. P. 255–273.

241. Pieldner J. Magic Realism, Minimalist Realism and the Figuration of the Tableau in Contemporary Hungarian and Romanian Cinema // *Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies*. 2016. No. 12. P. 87–114.
242. Piesiewicz K., Jazdon M. Kieślowski. Od „Bez końca” do końca. Warszawa : Wielka Litera, 2021. 320 s.
243. Pięta D. The Idea of Theology of Film Based on Krzysztof Kieślowski's Works // *Image and Man – Correlations*, eds. Marcin Godawa, Bojan Žalec. Kraków, 2020. P. 35–43.
244. Płusa C. Literacka i filmowa refleksja nad totalitaryzmem na przykładzie powieści Klausa Manna *Mefisto* oraz jej adaptacji filmowej w reżyserii Istvána Szabó // *Acta Neophilologica*. 2013. Vol. 15, № 2. S. 165–176.
245. Preizner J. History of Polish Cinema. From the Beginnings to Polish School. Kraków : Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, 2020. 85 p.
246. Przyłipiak M. Filmy fabularne Krzysztofa Kieślowskiego w zwierciadle polskiej krytyki filmowej / T. Lubelski (red.), *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*. Kraków : Universitas, 1997. S. 213–247.
247. Schuppert F. Andrzej Wajda's *A Generation* and *Man of Marble* from a Political Perspective // *Kinema*. 2006. № 25. P. 49–62.
248. Seyler S. Dylemat moralności w kontrowersyjnej powieści Klausa Manna *Mefisto* i jej filmowej interpretacji // *Kwartalnik Opolski*. 2015. № 2/3. S. 91–102.
249. Śmiałowski P. Bez patosu. Retrospektywa filmów Stanisława Różewicza // *Kino*. 2006. № 7–8. S. 28–31.
250. Stachówna G. Bohaterowie polskiego kina // „*Postscriptum Polonistyczne*”. 2010. № 1 (5). S. 179–194.
251. Stok D. (ed.) *Kieslowski on Kieslowski*. London : Faber and Faber, 1993. 304 p.
252. Świdziński W. Film zakulisowy jako gatunek i zwierciadło społeczne // *Kwartalnik Filmowy*. 2021. № 116. S. 190–212.

253. Szczepański T. Z Zanussim na progu wieczności // *Kino*. 2000. № 2. S. 12–15.
254. Talarczyk M. Ewa vs. Agnieszka. Reprezentacje reżyserek w wybranych filmach Andrzeja Wajdy i Barbary Sass // „*Kwartalnik Filmowy*”. 2012. № 77–78. S. 282–297.
255. The Routledge Companion to Philosophy and Film / ed. by P. Livingstone, C. Plantinga. New York: Routledge, 2009. 693 p.
256. Tillich P. The Courage to Be. New Haven: Yale University Press, 2000. 238 p.
257. Toeplitz J. (ed.) Historia filmu polskiego. T. IV. Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1980. 518 s.
258. Toeplitz K.-T. Wajda Redivivus // *Film Quarterly*. 1969. Vol. 23, № 2. P. 37–41.
259. Werner A. Kino społecznych niepokojów // *Film na Świecie*. 1980. № 10. S. 58–85.
260. Wiśniewski A. „Urodziłem się pierwszy i dlatego żyję” – filmowa próba odpowiedzi na pytanie o przeznaczenie człowieka. Kilka słów o „Przypadku” Krzysztofa Kieślowskiego // *Refleksje*. 2014. № 10. P. 75–89.
261. Witek P. Andrzej Wajda jako historyk: metodologiczne studium z historii wizualnej. Lublin : Wydawnictwo UMCS, 2016. 712 s.
262. Zanussi K. Filmy, których już nie nakręcę. Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 2023. 280 p.
263. Zawiśliński S. Kieślowski: ważne, żeby iść. Warszawa : Skorpion, 2011. 400 s.
264. Zawodniak M., Zwierzchowski P. (eds.) Październik 1956 w literaturze i filmie. Bydgoszcz : Wydawnictwo UKW, 2010. 305 s.
265. Žižek S. The Fear of Real Tears: Krzysztof Kieślowski between Theory and Post-Theory. London : British Film Institute, 2001. 213 p.
266. Żurek B. Film fabularny w funkcji alternatywnego źródła do historii codzienności – teoretyczne rozważania na przykładzie kina moralnego niepokoju // *Historyka Studia Metodologiczne*. 2014. Vol. 44. S. 115–127.

267. Zwierzchowski P. Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60. Bydgoszcz : Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2013. 348 s.
268. Zwierzchowski P. The reception of Hungarian cinema in Polish film criticism 1945–1989 / B. Zając, M. Pabiś-Orzeszyna, M. Dondzik (eds.) // History of European cinema: Intercultural perspective. Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015. P. 79–90.

ДОДАТКИ

Додаток А

Фільмографія

- 1) «Автобіографія» («Życiorys»), 1975, реж. К. Кесльовський
- 2) «Автопортрет невідомого», 1988, реж. В. Криштофович
- 3) «Астенічний синдром», 1989, реж. К. Муратова
- 4) «Атлантида», 2019, реж. В. Васянович
- 5) «База мертвих» («Baza ludzi umarłych»), 1958, реж. Ч. Петельський
- 6) «Бал пожежників» («Noří, má ranenko»), 1967, реж. М. Форман
- 7) «Балакаючі голови» («Gadające głowy»), 1980, реж. К. Кесльовський
- 8) «Бар'єр» («Bariera»), 1966, реж. Є. Сколімовський
- 9) «Батько» («Ара»), 1966, реж. І. Сабо
- 10) «Бачення метелика», 2022, реж. М. Наконечний
- 11) «Без анестезії» («Bez znieczulenia»), 1978, реж. А. Вайда
- 12) «Без бою» («Walkower»), 1965, реж. Є. Сколімовський
- 13) «Без кінця» («Bez końca»), 1985, реж. К. Кесльовський
- 14) «Без легенд», 1968, реж. А. Бренч, Г. Франк
- 15) «Без любові» («Bez miłości»), 1980, реж. Б. Сасс
- 16) «Бич Божий», 1988, реж. О. Фіалко
- 17) «Білі хмари», 1968, реж. Р. Сергієнко
- 18) «Брак повітря» («Without Air»), 2023, реж. К. Молдовой
- 19) «Варшава 1956» («WARSZAWA 1956»), 1956, реж. Є. Боссак, Я. Бжозовський
- 20) «Великі літери» («Typografic Majuscul»), 2020, реж. Р. Жуде
- 21) «Вивчений урок» («Fekete pont»), 2024, реж. Б. Сімлер
- 22) «Випадок» («Przypadek»), 1981, реж. К. Кесльовський
- 23) «Випробування мікрофоном» («Próba mikrofonu»), 1980, реж. М. Данілюк
- 24) «Випускний» («Bacalaureat»), 2016, реж. К. Мунджіу
- 25) «Вівторок, після Різдва» («Marti, după Crăciun»), 2010, реж. Р. Мунтян
- 26) «Відблиск», 2021, реж. В. Васянович
- 27) «Відпустка, яка не відбулася», 1976, реж. Т. Золоєв
- 28) «Вік Христа» («Anii lui Christos»), 1967, реж. Ю. Якубіско
- 29) «Вільне місто» («Wolne miasto»), 1958, реж. С. Ружевич
- 30) «Вільний стрілець» («Wolny strzelec»), 1981, реж. В. Санєвський
- 31) «Вісім з половиною» («8½»), 1963, реж. Ф. Фелліні
- 32) «Все на продаж» («Wszystko na sprzedaż»), 1968, А. Вайда
- 33) «Вулиця пожежних, 25» («Tüzoltó utca 25»), 1973, реж. І. Сабо
- 34) «Вухо» («Ucho»), 1970, реж. К. Кахія
- 35) «Години надії» («Godziny nadziei»), 1955, реж. Я. Рибковський
- 36) «Гра» («Gra»), 1968, реж. Є. Кавалерович

- 37) «Грачі», 1982, реж. К. Єршов
- 38) «Два дні», 1927, реж. Г. Стабовий
- 39) «Двадцять годин» («Húsz óra»), 1965, реж. З. Фабрі
- 40) «Двері у стіні» («Drzwi w murze»), 1973, реж. С. Ружевич
- 41) «Дві сестри» («Dwie siostry»), 2024, реж. Л. Карвовський
- 42) «Декалог» («Dekalog»), 1988, реж. К. Кесльовський
- 43) «День усіх душ» («Zaduszki»), 1961, реж. Т. Конвіцький
- 44) «Дивлячись одна на одну» («Egymásra nézve»), 1982, реж. К. Макк
- 45) «Дика любов», 1993, реж. В. Новак
- 46) «Диригент» («Dyrygent»), 1979, реж. А. Вайда
- 47) «Дитячі питання» («Dziecinne pytania»), 1981, реж. Я. Заорський
- 48) «Діти звинувачують» («Dzieci oskarżają»), 1956, реж. Є. Гоффман, Е. Скужевський
- 49) «Довгі проводи» (1971, 1987) реж. К. Муратова
- 50) «Довіра» («Bizalom»), 1980, реж. І. Сабо
- 51) «Додому», 2019, реж. Н. Алієв
- 52) «Допит» («Przesłuchanie»), 1989, реж. Р. Бугайський
- 53) «Дорогі, прекрасні, кохані», 2024, реж. Ю. Речинський
- 54) «Дрібниці життя», 1980, реж. В. Криштофович
- 55) «Дуб» («Balanta»), 1992, реж. Л. Пінтіліє
- 56) «Ероїка» («Eroica»), 1957, реж. А. Мунк
- 57) «Жалобне свято» («Smuteční slavnost»), 1969, З. Сіровий
- 58) «Жарт» («Žert»), 1968, реж. Я. Їреш
- 59) «Життя Матеуша» («Życie Mateusza»), 1968, реж. В. Лещинський
- 60) «Життя як смертельна хвороба, що передається статевим шляхом» («Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową»), 2000, реж. К. Зануссі
- 61) «З нудьги», 1968, реж. А. Войтецький
- 62) «З погляду нічного сторожа» («Z punktu widzenia nocnego portiera»), 1978, реж. К. Кесльовський
- 63) «За стіною» («Za ścianą»), 1971, реж. К. Зануссі
- 64) «За течією» («Sodrásban»), 1964, реж. І. Гаал
- 65) «Затримана відпустка» («Zaległy urlop»), 1978, реж. Я. Заорський
- 66) «Захисні кольори» («Barwy ochronne»), 1976, реж. К. Зануссі
- 67) «Звідки куди» («Skąd dokąd»), 2023, реж. М. Гамел
- 68) «Земля блакитна, ніби апельсин», 2020, реж. І. Цілик,
- 69) «Земля», 1929, реж. О. Довженко
- 70) «Зимові сутінки» («Zimowy zmierzch»), 1956, реж. С. Ленартович
- 71) «Іда» («Ida»), 2013, реж. П. Павліковський
- 72) «Ілюмінація» («Iluminacja»), 1973, реж. К. Зануссі
- 73) «Імператив» («Imperatyw»), 1982, реж. К. Зануссі
- 74) «Індекс» («Indeks»), 1977, реж. Я. Кійовський
- 75) «Іній» («Frost»), 2017, реж. Ш. Бартас
- 76) «Іспит зрілості» («Egzamin dojrzałości»), 1979, реж. М. Лозінський

- 77) «Йозеф Кіліан» («Josef Kilian»), 1963, реж. П. Юрачек, Я. Шмідт
- 78) «Кам'яна земля» («Skalna ziemia»), 1956, реж. В. Боровик
- 79) «Канал» («Kanał»), 1957, реж. А. Вайда
- 80) «Картинки з життя» («Obrazki z życia»), 1975, реж. Є. Домарадзький, Ф. Фальк, А. Голланд, А. Котковський, Є. Обламський, К. Градовський, Б. Сасс-Здорт
- 81) «Квартальний звіт» («Bilans kwartalny»), 1974, реж. К. Зануссі
- 82) «Кес» («Kes»), 1969, реж. К. Лоуч
- 83) «Кімната з видом на море» («Pokój z widokiem na morze»), 1977, реж. Я. Заорський
- 84) «Кінець священника» («Față în conec»), 1969, реж. Е. Шорм
- 85) «Кіноаматор» («Amator»), 1979, реж. К. Кесльовський
- 86) «Клінч» («Klincz»), 1979, реж. П. Андреєв
- 87) «Клондайк», 2022, реж. М. Ер Горбач
- 88) «Коля» («Kolja»), 1996, Я. Свера
- 89) «Константа» («Constans»), 1980, реж. К. Зануссі
- 90) «Контракт» («Kontrakt»), 1980, реж. К. Зануссі
- 91) «Короткі зустрічі», 1967, реж. К. Муратова
- 92) «Косооке щастя» («Zezowate szczęście»), 1959, реж. А. Мунк
- 93) «Кохання» («Szerelēm»), 1971, реж. К. Макк
- 94) «Креденс», 2013, реж. В. Васянович
- 95) «Кунг-фу» («Kung-Fu»), 1979, реж. Я. Кійовський
- 96) «Лисиця-мисливець» («Vulpea era vânătorul»), 1992, реж. С. Гуль
- 97) «Ліс повішених» («Pădurea spânzuraților»), 1965, реж. Л. Чулей
- 98) «Люди з панельного дому» («Panelkapsolat»), 1982, реж. Б. Тарр
- 99) «Люди з потяга» («Ludzie z pociągu»), 1961, реж. К. Куц
- 100) «Люди з пустки» («Ludzie z pustego obszaru»), 1956, реж. К. Карабаш і В. Шлесіцький
- 101) «Люди» («Ludzie»), 2024, реж. М. Шлесіцький, Ф. Гіллесланд
- 102) «Людина з мармуру» («Człowiek z marmuru»), 1976, реж. А. Вайда
- 103) «Людина із заліза» («Człowiek z żelaza»), 1981, реж. А. Вайда
- 104) «Людина К.», 1992, реж. С. Рахманін
- 105) «Ля Палісіада», 2023, реж. Ф. Сотниченко
- 106) «Магазин на площі» («Obchod na korze»), 1965, реж. Е. Клос, Я. Кадар
- 107) «Мати Йоанна від янголів» («Matka Joanna od Aniołów»), 1960, реж. Є. Кавелерович
- 108) «Маятник» («Wahadełko»), 1981, реж. Ф. Байон
- 109) «Медовий місяць», 2024, реж. Ж. Озірна
- 110) «Мені плювати, якщо ми увійдемо в історію як варвари» («Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari»), 2018, реж. Р. Жуде
- 111) «Мертві без поховання», 1991, реж. І. Апасян
- 112) «Мефісто» («Mephisto»), 1981, реж. І. Сабо
- 113) «Ми є. Ми поруч», 2020, реж. Р. Балаян
- 114) «Мілітантропос», 2025, реж. Є. Сміт, А. Горлова, С. Мозговий

- 115) «Містечко» («Miasteczko»), 1956, реж. Є. Зярик
- 116) «Місто на островах» («Miasto na wyspach»), 1958, реж. Б. Косинський
- 117) «Місце проживання» («Miejsce zamieszkania»), 1957, реж. М. Вроцлавський
- 118) «Міський романс», 1970, реж. П. Тодоровський
- 119) «Мужність на кожен день» («Každý den odvahy»), 1964, реж. Е. Шорм
- 120) «Муляр» («Murarz»), 1973, реж. К. Кесльовський
- 121) «Наскрізь» («Na wylot»), 1972, реж. Г. Крулікевич
- 122) «Не знаю» («Nie wiem»), 1977, реж. К. Кесльовський
- 123) «Невинні чародії» («Niewinni czarodzieje»), 1961, реж. А. Вайда
- 124) «Ніагара», 1991, реж. О. Візир
- 125) «Ніж у воді» («Nóż w wodzie»), 1961, реж. Р. Поланський
- 126) «Ніхто не буде сміятись» («Nikdo se nebude smát»), 1965, реж. Г. Бочан
- 127) «Ніхто не кличе» («Nikt nie woła»), 1960, реж. К. Куц
- 128) «Нічний візник», 1928, реж. Г. Тасін
- 129) «Нічний метелик» («Ćma»), 1980, реж. Т. Зигадло
- 130) «Новий рік, що так і не настав» («Anul Nou care n-a fost»), 2024, реж. Б. Мурешану
- 131) «Обличчя» («Twarz»), 2018, реж. М. Шумовська
- 132) «Опале листя» («Opadły liście z drzew»), 1975, реж. С. Ружевиц
- 133) «Осінній альманах» («Ōszi almanach»), 1985, реж. Б. Тарр
- 134) «Особливі прикмети» («Rysopis»), 1964, реж. Є. Сколімовський
- 135) «Останній день літа» («Ostatni dzień lata»), 1958, реж. Т. Конвіцький
- 136) «Осяяння», 1971, реж. В. Денисенко
- 137) «П'ята печатка» («Az ötödik pecsét»), 1976, реж. З. Фабрі
- 138) «Пам'ятка з Целюлози» («Celuloza»), 1953, реж. Є. Кавалерович
- 139) «Параграф нуль» («Paragraf Zero»), 1957, реж. В. Боровик
- 140) «Пасажирка» («Pasażerka»), 1963, реж. А. Мунк
- 141) «Перед іспитом», 1977, реж. В. Криштофович
- 142) «Персонал» («Personel»), 1975, реж. К. Кесльовський
- 143) «Перший поверх», 1990, реж. І. Мінаєв
- 144) «Петля» («Pętla»), 1957, реж. В. Є. Гас
- 145) «Під вулканом» («Pod wulkanem»), 2024, реж. Д. Коцур
- 146) «Пізня дитина», 1970, реж. К. Єршов
- 147) «Після сезону» («Utósszezon»), 1967, реж. З. Фабрі
- 148) «Пісні землі, що повільно горить», 2025, реж. О. Журба
- 149) «Повернення блудного сина» («Návrat ztraceného syna»), 1966, реж. Е. Шорм
- 150) «Погані дороги», 2020, реж. Н. Ворожбит
- 151) «Подвійне життя Вероніки» («La Double Vie de Véronique»), 1991, реж. К. Кесльовський
- 152) «Поза дитини» («Pozitia copilului»), 2013, реж. К. П. Нецер
- 153) «Покоління» («Pokolenie»), 1955, реж. А. Вайда

- 154) «Поліцейський, як прикметник» («Poliŕist, adjektiv»), 2009, реж. К. Порумбою
- 155) «Полковник Редль» («Redl ezredes»), 1985, реж. І. Сабо
- 156) «Польоти уві сні та наяву», 1983, реж. Р. Балаян
- 157) «Помилуй та пробач», 1988, реж. О. Муратов
- 158) «Попіл і діамант» («Poriól i diament»), 1958, реж. А. Вайда
- 159) «Потяг» («Pociąg»), 1959, реж. Є. Кавелерович
- 160) «Потяги під пильним наглядом» («Ostře sledované vlaky»), 1966, реж. І. Менцель
- 161) «Початкова школа» («Szkoła podstawowa»), 1971, реж. Т. Зигадло
- 162) «Пояснення всього» («Magyarázat mindenre»), 2023, реж. Г. Рейш
- 163) «Приятель небіжчика», 1997, реж. В. Криштофович
- 164) «Про свято та гостей» («O slavnosti a hostech»), 1966, реж. Я. Немец
- 165) «Про щось інше» («O necem jiném»), 1963, реж. В. Хітілова
- 166) «Проба мікрофону» («Próba mikrofonu»), 1980, реж. М. Лозінський
- 167) «Провінційні актори» («Aktorzy prowincjonalni»), 1978, реж. А. Голланд
- 168) «Прометей», 1936, реж. І. Кавалерідзе
- 169) «Професор Ганнібал» («Hannibál tanár úr»), 1956, реж. З. Фабрі
- 170) «Прощання» («Pozegnania»), 1958, реж. В. Є. Гас
- 171) «Ребус» («Rebus»), 1977, реж. Т. Зигадло
- 172) «Редакція», 2024, реж. Р. Бондарчук
- 173) «Рейс» («Rejs»), 1971, реж. М. Півовський
- 174) «Реконструкція» («Reconstituirea»), 1968, реж. Л. Пінтіліє
- 175) «Ремонт» («Renovation»), 2025, реж. Г. Урбонайте
- 176) «Рефрен» («Refren»), 1972, реж. К. Кесльовський
- 177) «Ринг», 1973, реж. В. Новак
- 178) «Рівень чорного», 2016, реж. В. Васянович
- 179) «Робітники '71: нічого про нас без нас» («Robotnicy 1971: Nic o nas bez nas»), 1971, реж. К. Кесльовський, Т. Зигадло
- 180) «Розпорядник балу» («Wodzirej»), 1977, реж. Ф. Фальк
- 181) «Руки вгору!» («Ręce do góry!»), 1967, реж. Є. Сколімовський
- 182) «С'єраневада» («Sieranevada»), 2016, реж. К. Пую
- 183) «Сальто» («Salto»), 1965, Т. Конвіцький
- 184) «Самотня жінка бажає познайомитись», 1986, реж. В. Криштофович
- 185) «Самотня жінка» («Kobieta samotna»), 1981, реж. А. Голланд
- 186) «Свідоцтво про народження» («Świadectwo urodzenia»), 1961, реж. С. Ружевиц
- 187) «Своє щастя», 1979, реж. В. Криштофович
- 188) «Секвенції» («Sequences...»), 1982, реж. А. Татош
- 189) «Серед тисячі доріг», 1983, реж. В. Зобін
- 190) «Синє небо», 1971, реж. М. Толмачов
- 191) «Сімейне вогнище» («Családi tűzfészek»), 1979, реж. Б. Тарр
- 192) «Сімейне життя» («Życie rodzinne»), 1972, реж. К. Зануссі
- 193) «Сірі бджоли», 2024, реж. Д. Мойсєєв

- 194) «Слуги» («Služobníci»), 2020, реж. І. Остроховський
- 195) «Смерть пана Лазареску» («Moartea domnului Lăzărescu»), 2005, реж. К. Пую
- 196) «Смирений цвинтар», 1989, реж. О. Итигілов
- 197) «Снігу більше не буде» («Śniegu już nigdy nie będzie»), 2020, реж. М. Шумовська
- 198) «Совість», 1968, реж. В. Денисенко
- 199) «Сонце в тенетах» («Slnko v sieti»), 1963, реж. Ш. Угер
- 200) «Спалювач трупів» («Spalovač mrtvol»), 1968, реж. Ю. Герц
- 201) «Спасіння» («Ocalenie»), 1972, реж. Е. Жебровський
- 202) «Співачка Жозефіна і Мишачий народ», 1994, С. Маслобойщиков
- 203) «Спіраль» («Spirala»), 1978, реж. К. Зануссі
- 204) «Спокій» («Spokój»), 1976, реж. К. Кесльовський
- 205) «Справжній кінець Великої війни» («Prawdziwy koniec wielkiej wojny»), 1957, реж. Є. Кавелерович
- 206) «Старе місто Люблін» («Stare Miasto w Lublinie»), 1956, реж. Б. Косинський
- 207) «Стрімголов», 2017, реж. М. Степанська
- 208) «Структура кристала» («Struktura kryształu»), 1969, реж. К. Зануссі
- 209) «Сьомий маршрут», 1997, реж. М. Ілленко
- 210) «Там, де диявол каже "добраніч"» («Gdzie diabeł mówi dobranoc»), 1956, реж. К. Карабаш, В. Шлесіцький
- 211) «Ти мене любиш?», 2023, реж. Т. Ноябрьова
- 212) «Тіло Христове» («Boże Ciało»), 2019, реж. Я. Комаса
- 213) «Третя частина ночі» («Trzecia część nocy»), 1971, реж. А. Жулавський
- 214) «Три жінки» («Trzy kobiety»), 1956, реж. С. Ружевиц
- 215) «Три кольори: Білий» («Trois couleurs: Blanc»), 1994, реж. К. Кесльовський
- 216) «Три кольори: Синій» («Trois couleurs: Bleu»), 1993, реж. К. Кесльовський
- 217) «Три кольори: Червоний» («Trois couleurs: Rouge»), 1994, реж. К. Кесльовський
- 218) «Убивство» («Zamach»), 1959, реж. Є. Пассендорфер
- 219) «Увага: хулігани!» («Uwaga, chuligani!»), 1955, реж. Є. Гоффман, Е. Скужевський
- 220) «Фабрика» («Fabryka»), 1970, реж. К. Кесльовський
- 221) «Філіп Добрий» («Filip cel Bun»), 1974, реж. Д. Піта
- 222) «Фільм про кохання» («Filip cel Bun»), 1970, реж. І. Сабо
- 223) «Фотофобія» («Światłowstręt»), 2023, реж. І. Остроховський, П. Пекарчик
- 224) «Хануссен» («Hanussen»), 1988, реж. І. Сабо
- 225) «Хвилі» («Vlny»), 2024, реж. І. Мадл
- 226) «Холодна війна» («Zimna wojna»), 2018, реж. П. Павліковський
- 227) «Холодні дні» («Hideg napok»), 1968, реж. А. Ковач

- 228) «Хрест доблесті» («Krzyż Walecznych»), 1958, реж. К. Куц
- 229) «Цвітіння кульбаби», 1992, реж. О. Ігнатуша
- 230) «Це кохання треба вбити» («Trzeba zabić tę miłość»), 1972, реж. Я. Моргенштерн
- 231) «Цей дощ ніколи не скінчиться», 2021, реж. А. Горлова
- 232) «Час мрій» («Álmodozások kora»), 1964, реж. І. Сабо
- 233) «Чи вмієте ви жити?», 1970, реж. О. Муратов
- 234) «Чорний Петр» («Černý Petr»), 1963, реж. М. Форман
- 235) «Шамара», 1994, реж. Н. Андрейченко
- 236) «Шанс» («Szansa»), 1979, реж. Ф. Фальк
- 237) «Шлях до серця», 1970, реж. В. Івченко
- 238) «Шрам» («Blizna»), 1976, реж. К. Кесльовський
- 239) «Щоденник для моїх батьків» («Napló apámnak, anyámnak»), 1990, реж. М. Месарош
- 240) «Щоденник для моїх дітей» («Napló gyermekeimnek»), 1984, реж. М. Месарош
- 241) «Щоденник для моїх коханих» («Napló szerelmeimnek»), 1987, реж. М. Месарош
- 242) «Я і Фелікс», 2022, реж. І. Цілик
- 243) «Я працюю на цвинтарі», 2021, реж. О. Тараненко
- 244) «Явних проявів немає», 2018, реж. А. Горлова
- 245) «Як бути коханою» («Jak być kochaną»), 1962, реж. В. Є. Гас
- 246) «Як далеко, як близько» («Tak daleko stąd, tak blisko»), 1971, Т. Конвіцький
- 247) «Як жити?» («Jak żyć?»), 1977, реж. М. Лозінський
- 248) «Як там Катя?», 2022, реж. К. Тинькевич
- 249) «Як я провів кінець світу» («Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii»), 2006, реж. К. Мітулеску
- 250) «Які ж ми були молоді», 1986, реж. М. Беліков
- 251) «Ялинка страху» («Choinka strachu»), 1982, реж. Т. Ленґрен
- 252) «Яструб, що танцює» («Tańczący jastrząb»), 1977, реж. Г. Крулікевич
- 253) «12:08 на схід від Бухареста» («A fost sau n-a fost?»), 2006, реж. К. Порумбою
- 254) «20 днів у Маріуполі», 2023, реж. М. Чернов
- 255) «2000 метрів до Андріївки», 2025, реж. М. Чернов
- 256) «322», 1969, реж. Д. Ганак
- 257) «4 місяці, 3 тижні і 2 дні» («4 luni, 3 săptămâni și 2 zile»), 2007, реж. К. Мунджіу