

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

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

ПРОБЛЕМА ВИЗНАЧЕННЯ КІНЕМАТОГРАФА «МОРАЛЬНОГО ЗАНЕПОКОЄННЯ»: ІСТОРИЧНИЙ ДИСКУРС

Анотація. Стаття присвячена проблемним аспектам визначення кінематографа «морального занепокоєння». Попри наявність досліджень, які всебічно розглядають відповідний період у польському кіно, сам феномен «морального занепокоєння» досі викликає низку труднощів трактування і означення його особливостей. У статті окреслені історичні, соціальні та філософські витоки дискусії про кінематограф «морального занепокоєння», проаналізовані засади основних підходів до його визначення, розглянуті хронологічні та структурні суперечності в рамках наявних кінознавчих розвідок, наголошено на доцільності широкого підходу в аналізі праць авторів кіно «морального занепокоєння». Визначено принципи для сьогодення особливості означеного кінематографа, а також його морально-етичне наповнення.

Ключові слова: польський кінематограф, кіно «морального занепокоєння», філософські засади екзистенціалізму, моральнісність, ціннісна криза, морально-етичний вибір.

Постановка проблеми та її актуальність. Складна і багатовимірна проблема «морального занепокоєння» завжди тією чи іншою мірою супроводжувала людину у житті. Кінематограф не лишався осторонь цих питань, і польські фільми 1970-х років, що об'єднані однойменною назвою, є яскравим прикладом. Незважаючи на те, що кіно «морального занепокоєння» досить відоме явище, кінознавцями досі не вирішені проблемні аспекти визначення цього феномена. «Кіно морального занепокоєння» є приводом для рефлексії про екзистенціальні пошуки, пройдені польським суспільством в конкретній історичній ситуації під час політичної кризи в країні, проте водночас – це ключ до розуміння тих явищ, які сьогодні відбуваються у житті сучасної людини, охопленої кризою суспільно-політичних, ідеологічних і моральних цінностей. Це зумовлює необхідність звернутися до досвіду представників кінематографа «мораль-

ного занепокоєння», щоб з'ясувати актуальну значущість його світоглядно-ціннісного спрямування.

Мета статті – з'ясувати специфіку визначення кінематографа «морального занепокоєння» та означити його морально-етичне наповнення.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Основний науковий доробок з цієї тематики належить польським дослідникам. Епоху «морального занепокоєння» аналізує автор численних праць про історію польського кіно Тадеуш Любельський. Особливості і знакові досягнення цього періоду розбирає у своїх розвідках кінознавиця Доброхна Даберт. Різним аспектам кіно «морального занепокоєння» присвячені праці Рафала Мельчарека, Тадеуша Мічки, Барбари Журек та інших. В українському кінознавстві практично немає відповідних кінознавчих розвідок з цього питання, хоча можна припустити, що дана тема має всі шанси стати напрочуд близькою українському глядачеві.

Виклад основного матеріалу. Кінематограф «морального занепокоєння» у знайомому всім вигляді глибоко вкорінився в Польщі пізньої соціалістичної доби. Назву напряду запропонував один з його основних режисерів – Януш Кійовський під час Фестивалю польського кіно в Гданську у 1979 році. Слід одразу зазначити, що термін отримав критику як самих авторів даного кіно, так і спільноти кінознавців, проте саме в такому формулюванні закріпився донині.

Суперечка стосовно терміна «*kinio moralnego niepokoju*» важлива для з'ясування суті такого багатоаспектного явища та означення сукупності цих фільмів. Наприклад, критик та історик кіно Єжи Плажевський пропонував назву «кіно справжнього етосу» (Lubelski, 2015, с. 425), літературознавець і критик Анджей Вернер назвав це «кіно соціального неспокою» (Werner, 1980, с. 58), критик Анджей Марковський виступав за ширше формулювання – «кіно моральної сприйнятливості» (Markowski, 1979, с. 115), а кінознавиця Маріола Янкун-Допартова згодом запропонувала специфічну назву «кіно недовіри» (Jankun-Dopartowa, 1996, с. 108). Зрештою, проблематичність пошуків правильного визначення свідчить про суперечливість і розмиття меж явища. Це розумів і сам автор терміна Кійовський, але слушно акцентував увагу на перевагах свого формулювання. Він пояснював, що сенс словосполучення у тому, що «моральне занепокоєння» насправді завжди є основною тканиною кіно, адже це становить конфлікт і боротьбу інтересів (Lubelski, 2015, с. 423). На його думку, мораль і є тією боротьбою добра і зла, яку можна вважати ключовим елементом кожного фільму, однак принципово важливим стало те, що конотації подібного формулювання для Польщі наприкінці 1970-х були надто підозрливими і небезпечними через можливість дискредитації влади та сумнівів у «соціалістичній» моралі.

В українському перекладі часто можна натрапити на словосполучення «кіно морального неспокою» чи «моральної тривоги», що виступають синонімічними. Різноманіття формулювань має в собі універсальну природу саме людського «екзистенціального занепокоєння» як такого, адже тодішні польські стрічки виражали загальну критичну реакцію людини до середовища навколо неї з позицій власної екзистенції, що невіддільна від моральнісних позицій людини, її внутрішніх переживань і складнощів численних життєвих виборів.

Попри відсутність програм і маніфестів, різні жанри, режисерські стилі та авторські погляди, фільми поєднувало прагнення показати наявну драму (а подекуди і трагедію) покоління поляків, що жили в умовах втрати соціальних орієнтирів і духовних ідеалів суспільства. Початок цього феномену зазвичай датують 1976 роком. Це був час закінчення першої п'ятирічки Едварда Герєка. Початок його десятиліття характеризувався лібералізацією в галузі культури, але вже у середині 70-х рр. посилювався контроль влади щодо митців, і, як справедливо зауважує Барбара Журек, кіно «морального занепокоєння» виростало з постійної боротьби за форму польського кінематографа між творцями, владою та суспільством (Żurek, 2014, с. 123).

Упродовж часу між протестними акціями 1976 року та воєнним станом, оголошеним у 1981 році, польський кінематограф відобразив ідейну і суспільно-політичну кризу держави. Хоч фільми часто розповідали про провінцію, відображені на екрані конформізм, безпорадність і безнадія, звичайно, стосувалися цілої країни і всього польського суспільства. Основним етичним завданням кінематографістів став опис складного і багатоманітного навколишнього світу без утопічних ілюзій комуністичної влади, що у свою чергу передбачало акцент на індивідуальному виборі, з яким так чи інакше стикався кожен.

Розвиток кіно «морального занепокоєння» не міг виникнути без багатьох соціально-політичних передумов: атмосфера протестів 1976 року вилилась у поступову організацію опозиції, виникнення Комітету захисту робітників, незалежного видавничого руху, більшої свободи преси, а ідейно-художні пошуки стимулювали поезія Нової хвилі (С. Бараньчак, Р. Криніцький, А. Загаєвський, Й. Корнгаузер); театри, а також кінематограф та молоде документальне кіно краківської групи (К. Кесьльовський, М. Півовський, А. Кондратюк та ін.) (Miczka, 2007, с. 193). Багато польських режисерів з 1950-х по 1970-ті роки починали саме з документалістики. Кілька з них на чолі з Кшиштофом Кесьльовським і Томашем Зигадлом разом з Богданом Косинським склали маніфест «Краківської групи» (1971), де характеризували свою майбутню роботу як викривальний «фільм-протест», в якому з камерою, ніби зі скальпелем, вони виявлять хворобу (Apor, V., Apor, P., & Horváth, S., 2018. с. 278). Ця програма і такий девіз є доволі симптоматичними і сприяли загостренню відносин із цензорами.

Як стверджує польський дослідник кіно Рафал Мельчарек, посилаючись на дослідження соціолога Ганни Свіди-Земби, ситуація у Польщі того часу призвела до своєрідного «зачарування» дійсності, де порожні гасла, магія видавання бажаного за дійсне та фетишизація інститутів суспільного життя, створювали умови, за яких ідеологічний обов'язок домінував над звичайним існуванням (Mielczarek, 2008, с. 229). Тобто були порушені природні зв'язки між матеріальною та соціальною реальністю – або, іншими словами, безпосереднім переживанням реальності зі штучно створеними повідомленнями про неї. Це спровокувало вихід на поверхню тієї частини повсякденності, що раніше приховувалась за фасадом офіційної пропаганди. Болісні екзистенціальні питання без відповідей і відчуття невдоволення та сум'яття вимагали артикуляції, яка у свою чергу перепліталась з конституюванням етосу покоління. Він передбачав своєрідну дискусію навколо ієрархії цінностей, роздумів про певний моральний кодекс, що міг би стати дороговказом для людини.

Кінематографісти вбачали завдання у тому, щоб показати невідповідності системи, і тому молоді автори 1970-х років звернулись до гостро необхідного реалізму, бо тільки такою могла бути їх кінематографія як фіксатор суспільних настроїв і переживань. Важливим було ствердження погляду нового покоління. Один із його знакових представників, режисер Фелікс Фальк, у відповіді на запитання, чи згоден він із тезою про те, що формула цього кіно має чітке поколіннєве значення, зізнався, що не думав про те, чи належить до якоїсь групи або течії: «Щойно з'явилося більше фільмів, які можна було б пов'язати – передусім спільною назвою, – мені стало трохи шкода, що я не один із моїх «Розпорядником балу». виявилось, що я повинен до чогось належати» (Mielczarek, 2008, с. 236). Це зайвий раз підтверджує, що приналежність до кіно «морального занепокоєння» стала конкретною екзистенціальною необхідністю для багатьох і виникнення загальної назви засвідчило важливий культурний факт, який був відображений на екрані. Це було зображення неприємної реальності суперечливого і чимдалі більш роз'єданого соціуму. Зміст домінував над естетичними якостями і найчастіше втілювався у похмурих картинах, що нагадували інтимний репортаж. За схильність до «публіцистичності» кінематографу «морального занепокоєння» неодноразово дорікали. Однак саме така «публіци-

стичність» наочно передавала те, наскільки розходились думки влади і думки пересічних громадян (особливо молоді).

Прагнення відтворити внутрішній неспокій людини стало хворобливим переживанням через цілу низку небезпечних ознак часу – загострене невдоволення власним життям та брехнею владних і соціальних інститутів про життя у країні, лицемірство, моральну деградацію, розгубленість перед майбутнім, абсолютну умовність цінностей, зрештою, деформований духовний стан людей, застряглих у напруженій невизначеності поєдинку між комфортом та докорами совісті. Всі ці рефлексії неодмінно зводились до етичного характеру. На думку історика кіно Тадеуша Любельського, автори намагались через свої роботи встановити своєрідний психотерапевтичний контакт із спільнотою реципієнтів, розкрити її національні комплекси, дозволивши їй усвідомлення тих елементів морального неспокою, яких намагалося досягти суспільство, попри їх витіснення (Żurek, 2014, с. 126).

Як бачимо, суть «морального занепокоєння» полягала у необхідності зрозуміти, в якій ситуації опинилась людина і як би вона могла в цих обставинах діяти. Як і будь-яка інша форма мистецтва, цей кінематограф не містив готових рецептів вирішення проблем і не був у жодному разі прямою вказівкою до дії, проте змушував осмислити події і поміркувати про морально-етичні домінанти у складних екзистенціальних обставинах. Сказане, однак, не дає можливості остаточно виділити вичерпну низку особливостей кіно «морального занепокоєння». Аби визначити критерії даного напрямку кіно (а надалі спробувати простежити його трансформацію і наявність елементів у сучасності) слід визначитись із принциповим, але водночас доволі приблизним переліком польських прикладів «морального занепокоєння».

У позначенні та класифікаціях картин «морального занепокоєння» є кілька підходів. Одні історики максимально звужують ряд стрічок, інші схильні до ширшого трактування. До цієї течії кінознавці відносять близько півсотні фільмів, знятих у 1975/6–1981 роках. Серед найважливіших творців: Кшиштоф Кесльовський з картинами «Спокій» (1976), «Кіноаматор» (1979), «Випадок» (1981); Кшиштоф Зануссі та його стрічки «Захисні кольори» (1976), «Константа» (1980), «Контракт» (1980); Анджей Вайда з фільмами «Людина з мармуру» (1976), «Людина із заліза» (1981), «Без анестезії» (1978); Януш Кійовський зі стріч-

ками «Індекс» (1977) і «Кунг-фу» (1979); Агнешка Голланд з фільмами «Провінційні актори» (1978), і «Самотня жінка» (1981); Фелікс Фальк з картинами «Розпорядник балу» (1977), «Був джаз» (1981) та Януш Заорський з фільмом «Кімната з видом на море» (1977). Сюжет цих картин мав у собі викриття соціалістичної культури, заснованої на нездоровій конкуренції, лицемірстві та укоріненому кар'єризмі. Кінознавиця М. Янкун-Допартова на протипагу обмежується лише сімома фільмами: «Захисні кольори» К. Зануссі, «Розпорядник балу» та «Шанс» (1979) Ф. Фалька, «Індекс» та «Кунг-фу» Я. Кійовського, «Провінційні актори» А. Голланд, «Кіноаматор» К. Кесльовського (Jankun-Dopartowa, 1996, с. 109).

Не може дискусія про кіно «морального занепокоєння» обійтися без особливої згадки про «Людину з мармуру» (1976), яку деякі кінознавці вважають стрічку одним з перших фільмів даного напрямку. Сам Анджей Вайда, як відомо, був не лише фундаментальним майстром «польської школи», а й учителем наступного покоління кінематографістів. Дебютанти гуртувалися у кінооб'єднанні «Х», яким Вайда керував у 1972–1982 роках і яке стало центром польського кіно «морального занепокоєння» (саме там починали такі режисери як Ф. Фальк та А. Голланд). Справді, фільм Вайди «Людина з мармуру» інколи виноситься за дужки через свій історичний матеріал, на відміну від інших фільмів «морального занепокоєння», які здебільшого спиралися на сучасність. З цим можна сміливо посперечатись, адже тема фільму Вайди аж ніяк не відірвана від пошуків кінематографістів «морального занепокоєння». Пошуки справжньої правди про життя ударника комуністичної праці Матеуша Біркута цілком вкладаються у прагнення висловитись в умовах тиску поточної політики, в обставинах суспільної дезорієнтації. «Людина з мармуру» нагадала полякам справжню природу сталінізму, підштовхнувши до розвитку кінематограф «морального занепокоєння». Варто зауважити, що така ідея загалом не була новою і ми знаходимо паростки подібного осмислення у документальній роботі «Без легенд» (1968) латвійських режисерів Алоїза Бренча та Герца Франка. В центрі оповіді так само відбувався розпад створеного пропагандою портрета передовика виробництва Бориса Коваленка. Натомість глядачу відкривалось правдиве свідчення про звичайну людину замість штучно створеної біографії робітника-героя.

Повертаючись до проблеми виділення спектра стрічок «морального занепокоєння», слід звернутися до напрацювань кінознавиці Доброхни Даберт. Вона вважає ядром течії фільми авторів старшого покоління, насамперед вже згаданого Вайду, який поставив у рамках кіно «морального занепокоєння», окрім названих фільмів також картину «Диригент» (1979). Дослідниця в рамках напряму, звісно, наголошує імена Зануссі, додаючи до списку «Спіраль» (1978) Кесльовського з картинами «Спокій», «Шрам», «Кіноаматор» і «Випадок», Януша Кійовського, Фелікса Фалька, Агнешку Голланд з фільмами: «Недільні діти» (1976), «Щось для чогось» (1977), «Провінційні актори» (1978), «Гарячка» (1980) і «Самотня жінка» (1981) (Даберт, 2000, с. 40-41). Додає авторка до яскравих представників і дебютний повнометражний фільм «Клінч» Пйотра Андреєва (1979 р.) та його стрічку «Вразливі місця» (1980); режисера Януша Заорського з «Дитячими питаннями» (1981), Томаша Зигадла з фільмами «Ребус» (1977) і «Нічний метелик» (1980). Таким чином, підхід Доброхни Даберт розсуває рамки творів того часу. До вищеперелічених картин критики також часто зараховують фільми «Маятник» (1981) Філіпа Байона, «Затримана відпустка» (1978) Януша Заорського, «Без любові» (1980) Барбари Саас та «Вільний стрілець» (1981) Веслава Санєвського.

Отже, одні дослідники звужують рамки розгляду, інші – прихильники широкого підходу і список фільмів в такому разі не є вичерпним. Намагаючись переглянути роль і значущість кіно «морального занепокоєння» для сучасності (в тому числі і української), доцільно звертатись саме до другого підходу, що дає можливість ширше поглянути на феномен і в перспективі вивести його риси за рамки Польщі, проте слід пам'ятати, що надто широке трактування терміна може нівелювати його першопочатковий сенс і ускладнити вибір критеріїв задля окреслення ідейно-тематичних та естетичних особливостей кіно «морального занепокоєння», стосовно яких у кінознавців досі немає цілковитої згоди. Очевидним лишається те, що кінематограф дуже часто звертається до проблеми вибору, роблячи акцент на його морально-етичній природі та екзистенціальному бажанні людини відстояти власну свободу і гідність, не переступаючи при цьому через свою совість. Не секрет, що про моральне занепокоєння людина міркувала завжди, а в Польщі кінця 1970-х років ці універсальні мотиви лише отримали своє поси-

лення. Набирали ж обертів такі настрої ще у 60-ті і, як відомо, події «Празької весни» також суттєво загострили критичні настрої у Польщі.

Окрім суперечки про перелік фільмів, проблема структурування напряму «морального занепокоєння» передбачає і певні часові складнощі. Дослідники солідарні стосовно «офіційної» дати кінця течії – введення воєнного стану, що сталося у грудні 1981 року. Своєрідний занепад течії збігся із сезоном «Солідарності», коли вже знімалися фільми, що критикували комуністичну владу: «Людина із заліза» А. Вайди та «Самотня жінка» А. Голланд. Дещо осторонь стояв заборонений до 1987 року фільм «Випадок» К. Кесльовського. Після скасування воєнного стану у 1983 році частина репресивного законодавства все ще лишалася до 1989 року, тому прем'єри фільмів суттєво затримались. У проблематиці кіно «морального занепокоєння» рухались режисери Войцех Марчевський («Змори» 1978 року і «Здригання» 1981), Пйотр Шулькін («Голем» 1979, «Війна світів – Наступне століття» 1981, прем'єра у 1983). Були і спроби продовжити вже завершені історії – «Герой року» (1986) Фалька. Фінальною точкою розквіту течії багато хто називає «найбільш антикомуністичний фільм в історії ПНР» – «Допит» Ришарда Бугайського, який змогли показати лише у 1989-му (Даберт, 2000, с. 41).

Початок напряму є більш дискусійним питанням і його відносять до 1975-1976 років, пов'язуючи з фільмами «Людина з мармуру» Анджея Вайди (1976) і телефільмом Кшиштофа Кесльовського «Персонал» (1975). Дослідник східноєвропейського кіно і творчості Кшиштофа Кесльовського Домінік Леппла називає саме «Персонал» кращим попередником руху в цілому (Lerpla, 2019). Третій фільм, що вважається початком, – «Індекс» Януша Кійовського, який через цензуру вийшов лише у 1981 році.

Слід сказати, що моральна тема назривала вже у телевізійних дебютах серії «Сімейні ситуації» (1975) та «Тестові картинки» (1976). При цьому кіно «морального занепокоєння» не висувало єдиного етичного канону. У таких фільмах навіть антигерой все одно розкривав правду про трансформацію цінностей та зміну пріоритетів суспільства і тим самим мав спонукати до широкого обговорення. Барбара Журек вбачає у цій тематичній спрямованості польського кіно ознаки інноваційності (Żurek, 2014, с. 124). З одного боку, творці говорили про очевидність, яку не могла заперечити влада, з іншого – сим-

волічно підривали авторитет, що призводило до заборони численних стрічок цензурою.

Кінознавець і культуролог Тадеуш Мічка узагальнює спектр фільмів «морального занепокоєння» до двох універсальних тем: про атрофію почуття та аномалії сімейного життя та про виродження комуністичної системи і протиприродні явища в повсякденному житті (Miczka, 2007, с. 197). Таке тематичне розгалуження цілком охоплює стрічки того періоду, однак не знімає проблеми більш чіткого означення вартісних для сьогодні особливостей напряму.

Широкий спектр стрічок актуалізує проблему критеріїв, за якими кіно можна зарахувати до напряму «морального занепокоєння». Намагаючись їх виділити, варто звернутись до рис, які були помічені кінознавцями саме в контексті польських реалій. Тадеуш Любельський серед ключових ознак течії називає сучасну тему, що рефлексує про переродження комуністичного ладу, розвиток дії переважно у провінції, реалістичний опис світу і факт ініціації головного героя (Lubelski, 2015, с. 425-426). Доброхна Даберт акцентує увагу на опозиційній тематиці щодо соціальних процесів навколо людини, рефлексії над актуальними проблемами і вважає відмінною рисою «титульну моральну тривогу, реалізовану в різних естетиках» (Dabert, 2003, с. 23). Домінік Леппла підтримує думку, що це фільми з сучасними темами, реалізмом і соціальною ініціативою молодого героя, дія яких відбувається в інституціях на вторинній відстані від політики (Lerpla, 2019, с. 167). Більшість фільмів поступово виступили проти пропагандистської оптики, поширеної партійною владою, але вони торкалися і загальнолюдських моральних тем у контексті тогочасної суспільно-політичної дійсності країни. Тобто кіно «морального занепокоєння» розвивалося як складова ширшого соціального протесту – не лише алегоричної критики суспільно-політичної системи, а й міркувань про особисту моральну деградацію кожного. Факт спільного переживання такого досвіду є основою загальної емоційної солідарності.

Незважаючи на своє недовге існування, течія «морального занепокоєння» у польському кінематографі 70-х проклала шлях майбутньому кіно, яке намагалися створювати вже після 1983 року. Зрештою, можемо говорити про спробу вивести у фокус суспільної уваги гострі суспільні та міжособистісні суперечності й започаткувати тим самим своєрідну програму «морального очищен-

ня» колективної свідомості через опрацювання за допомогою кінематографа накопичених проблем з раніше негласних і заборонених для показу сфер життя. Принциповим є осмислення морально-етичної кризи і застереження не звикати до неї. Переживання того, що ситуація не є нормою, викликаючи щоденні сумніви у правильності твоїх вчинків, і становить те постійне «занепокоєння», яким переймаються зображені на екрані герої. Не всі, однак, були з цим згодні. Критикиня Марія Корнатовська писала, що моральна тематика тимчасова й її проблематика замінила політичну критику як більш сприйнятливий для влади варіант (Даберт, 2000, с. 42). Дослідниця не бачила у фільмах новаторства, вважаючи, що це страх влади і глядачів, для яких спрощують загальну картину світу без гострих питань. З точки зору сучасності ця теза викликає не лише сумнів, а й неприйняття. Стрічки «морального занепокоєння» важко звинуватити в тому, що вони були замкнені у своїх інтелектуальних колізіях або не ставили питань глядачеві – навпаки, їх історії розхитували той «внутрішній спокій», яким переймалися небайдужі поляки. На кого ж насправді покладалась провина у зображених на екрані безвихідних ситуаціях і наскільки ефективним було прийняття глядачами власної відповідальності за те, що коїться довкола, – питання окремої дискусії.

Підсумовуючи сказане, слід наголосити, що кінематограф «морального занепокоєння» не лише нагадував про моральну вразливість людської природи, а й відіграв свою роль у тривалому процесі повалення комуністичної системи в країні. Ці фільми стали альтернативним джерелом критичної інформації, яку не давали ні ЗМІ, ні мистецтво загалом, і забезпечили можливість впізнавати на екрані те, про що міркувало і що приховано обговорювало польське суспільство. Найважливіше, що було виявлено кінематографом «морального занепокоєння», – механізми поневолення людей і його прийняття (Miczka, 2007, с. 199-200). Кінорежисери хоч і не могли повністю відобразити дух свого часу, проте їх роботи точно зафіксували суспільні потреби і тим самим задокументували важку і суперечливу епоху.

Висновки. Аналіз ключових тез кінознавців та істориків кіно дає нам змогу винести ознаки «морального занепокоєння» далі за конкретний історичний контекст. Вочевидь, однією з рис залишається повсякденність пересічних людей, які вступають у драматичні стосунки з навколишньою

дійсністю, перевіряючи власні морально-ціннісні орієнтири. Фільми «морального занепокоєння» реалістично фіксують суспільні патології через приватні історії, в яких нестерпність існування в некомфортних умовах загального цинізму й бажання самовизначення особистості ведуть до явно-го чи прихованого бунту проти хибних цінностей. Сучасність у фільмах «морального занепокоєння» є рефлексією про невідповідність офіційно проголошених (чи схвалених загалом суспільством) ідей розвитку конкретним обставинам дійсності. Як наслідок це може фіксувати переродження суспільного (соціально-політичного, культурного та ін.) ладу. Опозиція до зовнішнього тиску насамперед пов'язана зі спротивом моральній дезорієнтації людини і втраті нею свободи волі та свободи совісті. Фільми «морального занепокоєння» мають характеризуватися наявністю ситуації моральної ініціації, яку потрібно пройти герою у своєму прагненні до більшої свободи, до здобуття власної істини. Принциповою стає саме проблема совісті, яка або стверджує бажання намагатись жити за правилами честі й гідності, або уникати докорів сумління, прямуючи шляхом власної деградації.

Польський досвід кіно і сьогодні видається ко-рисним, особливо для українських реалій, в яких у суспільній свідомості на довгі роки будуть поєднані екзистенціальні травми війни і морально-етичні переживання вже у повоєнному періоді. Сенс цієї думки підтверджував один з продовжувачів кіно «морального занепокоєння» – Кшиштоф Краузе («Вуличні ігри» 1996; «Борг», 1999), який про завжди актуальну суть цього феномену і, зрештою, власну мету творчості зазначив: «Треба починати з людини і залишатися нею. <...> Дотримуйтеся морального вибору. У ньому актуалізується міф людяності, захищений і створений моральною тривогою» (Lubelski, 2007, с. 198). Враховуючи перебіг світової історії, можна констатувати, що почуття «морального занепокоєння» покликане бути одним з імовірних інструментів духовної трансформації суспільства, пошуків свободи совісті та свободи вибору власної долі.

Джерела та література

- Даберт, Д. (2000). Як жити? Про кіно морального неспокою сьогодні. *Кіно-Teamp*. №5. С. 40-43.
- Apor, B., Apor, P., & Horváth, S. (eds). (2018). *The Handbook of Courage: Cultural Opposition and Its Heritage in Eastern Europe*. Institute of History, Research

- Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences. Budapest. 636 p.
- Dabert, D. (2003). *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM. 384 s.
- Jankun-Dopartowa, M., Przyłipiak, M. (1996). *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*. Kraków: Wydawnictwo Arcana. 221 p.
- Leppla, D. (2019). *Radical Communication: Politics after 1968 in/and Polish Cinema*. (PhD thesis) The Mel Hoppenheim School of Cinema. Concordia University, Montreal, Canada. 341 p.
- Lubelski, T. (2007). Krzysztof Krauze: młodszy brat kina moralnego niepokoju. *Autorzy kina polskiego* (p. 195-220). Tom 3. Stachówna G., Zmudziński B. (red.). Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Lubelski, T. (2015). *Historia kina polskiego 1895-2014*. Kraków: Universitas. 800 s.
- Markowski, A. (1979). Kino moralnej wrażliwości. *Film na świecie*. № 9 (253). S. 112-116.
- Miczka, T. (2007). Kino moralnego niepokoju. Źródła i granice realizmu w polskim filmie fabularnym w latach 1976–1981. A. Achtelik, J. Tambor (red.), *Sztuka to rzemiosło. T. 3, Nauczyć Polski i polskiego* (s. 187-204) Katowice: Wydawnictwo Gnome.
- Mielczarek, R. (2008). Rzeczywistość w fazie liminalnej. «Kino moralnego niepokoju» jako forma międzypokoleniowego dramatu społecznego. *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Sociologica* (33). S. 223-247.
- Werner, A. (1980). Kino społecznych niepokojów. *Film na Świecie*, nr. 10. S. 58-85.
- Żurek, B. (2014). Film fabularny w funkcji alternatywnego źródła do historii codzienności – teoretyczne rozważania na przykładzie kina moralnego niepokoju. *Historyka Studia Metodologiczne*, vol. 44. S. 115-127.
- Dabert, D. (2003). *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki* [The cinema of moral anxiety. Around selected problems of poetics and ethics]. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM. 384 s. [in Polish]
- Jankun-Dopartowa, M., Przyłipiak, M. (1996). *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej* [Man from the screen. From the anthropology of the film character]. Kraków: Wydawnictwo Arcana. 221 p. [in Polish]
- Leppla, D. (2019). *Radical Communication: Politics after 1968 in/and Polish Cinema*. (PhD thesis) The Mel Hoppenheim School of Cinema. Concordia University, Montreal, Canada. 341 p.
- Lubelski, T. (2007). Krzysztof Krauze: młodszy brat kina moralnego niepokoju [Krzysztof Krauze: the younger brother of the cinema of moral anxiety]. *Autorzy kina polskiego* (p. 195-220). Tom 3. Stachówna G., Zmudziński B. (red.). Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. [in Polish]
- Lubelski, T. (2015). *Historia kina polskiego 1895-2014* [The history of Polish cinema 1895-2014]. Kraków: Universitas. 800 s. [in Polish]
- Markowski, A. (1979). Kino moralnej wrażliwości [A cinema of moral sensitivity]. *Film na świecie*. № 9 (253). S. 112-116. [in Polish]
- Miczka, T. (2007). Kino moralnego niepokoju. Źródła i granice realizmu w polskim filmie fabularnym w latach 1976–1981 [A cinema of moral anxiety. Sources and limits of realism in Polish feature films in the years 1976–1981]. A. Achtelik, J. Tambor (red.), *Sztuka to rzemiosło. T. 3, Nauczyć Polski i polskiego* (s. 187-204) Katowice: Wydawnictwo Gnome. [in Polish]
- Mielczarek, R. (2008). Rzeczywistość w fazie liminalnej. «Kino moralnego niepokoju» jako forma międzypokoleniowego dramatu społecznego [Reality in the liminal phase. «Cinema of moral anxiety» as a form of intergenerational social drama]. *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Sociologica* (33). S. 223-247. [in Polish]
- Werner, A. (1980). Kino społecznych niepokojów [Cinema of social unrest]. *Film na Świecie*, nr. 10. S. 58-85. [in Polish]
- Żurek, B. (2014). Film fabularny w funkcji alternatywnego źródła do historii codzienności – teoretyczne rozważania na przykładzie kina moralnego niepokoju [A feature film as an alternative source to the history of everyday life – theoretical considerations on the example of the cinema of moral anxiety]. *Historyka Studia Metodologiczne*, vol. 44. S. 115-127. [in Polish]

References

- Dabert, D. (2000) Yak zhyty? Pro kino moralnogo nespokojuu sogo dni [How to live? About the cinema of moral anxiety today]. *Kino-teatr*. №5. C. 40-43. [in Ukrainian]
- Apor, B., Apor, P., & Horváth, S. (eds). (2018). *The Handbook of Courage: Cultural Opposition and Its Heritage in Eastern Europe*. Institute of History, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences. Budapest. 636 p.

Maksym Klopenko

**The problem of defining the cinema of «moral anxiety»:
a historical discourse**

Abstract. The article is devoted to the problematic aspects of the cinema definition of «moral anxiety». Despite the studies that comprehensively consider the relevant period in Polish cinema, the phenomenon of «moral anxiety» still causes a number of difficulties in interpreting and defining its features. The article outlines the historical, social and philosophical origins of the debate about the cinema of «moral anxiety», analyzes the main approaches to its definition, examines chronological and structural contradictions within the framework of existing film studies, emphasizes the feasibility of a broad approach in analyzing the works of the authors of «moral anxiety» cinema. The fundamental features of this cinematography, as well as its moral and ethical content, are defined from the modern point of view.

Key words: cinema of «moral anxiety», existentialism, morality, value crisis, moral and ethical choice, Polish cinematography.