

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

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

ДРАМА МИТЦЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ МОРАЛЬНИХ ВИКЛИКІВ: ОСОБЛИВОСТІ ЕКРАННОЇ РЕФЛЕКСІЇ

Анотація. *Мета статті* – проаналізувавши фільм «Кіноаматор» (1979) Кшиштофа Кесльовського, розкрити специфіку екранного відтворення проблеми творчості митця в контексті морально-етичного вибору. **Методологія дослідження.** В процесі дослідження було використано кінознавчий аналіз для розкриття основних тематичних ліній фільму, особливостей образу героя, ключових аспектів морально-етичної проблематики на екрані. Системний метод використаний задля комплексного розгляду етичного виміру мистецької діяльності на екрані, виявлення та узагальнення ідейно-тематичних мотивів фільму у контексті феномену «морального занепокоєння». За допомогою історичного методу окреслено деякі аспекти дискусії щодо проблем художньої творчості і морально-етичного виміру мистецтва, розкрито особливості відображення діяльності митця в соціально-політичному контексті, наявному у фільмі «Кіноаматор». **Наукова новизна** дослідження полягає у кінознавчо-критичному огляді особливостей кінематографічного зображення творчої діяльності митця та висвітлення проблематики його мистецтва на прикладі фільму «Кіноаматор». Складні питання етичного регулювання в мистецтві визначають необхідність їх розгляду крізь призму кінематографа, зокрема, концепції кіно «морального занепокоєння» та творчості ключового представника напряму – К. Кесльовського. **Висновки.** На прикладі фільму «Кіноаматор» здійснено аналіз проблематики залежності мистецтва від соціального середовища та його взаємозв'язку із суспільними відносинами, зокрема владними механізмами, рівнем індивідуальної свободи та моральною відповідальністю. Зважаючи на недостатність в українському кінознавстві досліджень образу митця на екрані в контексті морально-етичного параметру, у статті окреслено ідейні особливості екранного відображення діяльності митця на прикладі підходу К. Кесльовського. Стрічка режисера «Кіноаматор» порушує ключові морально-етичні питання творчості, показуючи митця як свідка, інтерпретатора та критика соціальної реальності, а саму творчість митця – не лише як засіб самовираження, а й як моральний акт, що водночас відкриває шлях до екзистенційної кризи.

Ключові слова: світовий кінематограф, кіно «морального занепокоєння», «Кіноаматор», режисер, митець, творчість, мораль, моральна відповідальність.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Фігура митця завжди невідривна від складного культурно-історичного контексту людських турбот і пристрастей, що його оточують. Відтворюючи повсякденність історичного моменту, він робить свій особистий вклад у формування загального світогляду, створюючи мистецтво, яке є нерозривно пов'язаним з життям суспільства. Питання залежності мистецтва від соціального буття та взаємозв'язку з важливими аспектами суспільних відносин, зокрема відносинами із владою, рівнем особистої свободи та моральною свідомістю суспільства й самого митця, як частини соціального організму, досі залишаються гостро дискусійними. Ці питання набувають особливої актуальності в періоди історичних потрясінь і значних трансформацій, що відбуваються під час кризових етапів розвитку. В такі моменти мистецтво постає як особливий виклик, і питання особистої відповідальності митця звучить з новою силою.

Вочевидь, свобода творчості митця є відносною, адже вона залежить від безлічі факторів, що дають змогу зробити висновки про вплив наявних обмежень, а також особистих моральних критеріїв творця. Протиріччя між особистими переконаннями та загальними принципами соціуму, між власними ідеалами і компромісами, а також численні невирішені суперечності між бажаними задумами і можливостями їх реалізації часто створюють драматичну ноту в біографії митця, підкреслюючи проблему його совісті.

Безумовно, обираючи об'єкт творчості, він втілює свободу вибору, однак романтичне уявлення про цю свободу не завжди враховує ті гострі суперечності, які виникають, коли переконання митця стикаються з існуючою політичною або соціальною ситуацією, захистом моральних принципів і спокусою їх ігнорувати, відданістю ідеям істини та зручністю конформізму, громадянською та мистецькою позицією і небезпекою ідеологічного контролю. Взаємозв'язок між митцем і соціальною атмосферою, в якій він існує, піднімає проблему його цінностей, його моральної відповідальності, що набуває особливої гостроти в моменти соціальної напруги та невизначеності.

Складні проблеми етичної регуляції в мистецтві включно з проблемою відповідальності митця зумовлюють погляд на ці процеси в тому числі й крізь призму кінематографа. Особливо цікавим прикладом таких рефлексій може бути кіно «мо-

рального занепокоєння», що набуло свого розвитку у Польщі 1970-х років. Висвітлення цього аспекту є актуальною проблемою, що потребує наукової уваги, адже у творчості митців крім екзистенціальних переживань, завжди постає етична проблематика, що має позачасовий акцент на моральному житті людини, на моральних аспектах діяльності самого митця, що робить її невід'ємною частиною кінематографічного аналізу.

Мета статті – визначити специфіку екранного відтворення морально-етичної проблематики у творчості митця на прикладі фільму «Кіноаматор» (1979).

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Проблеми художньої творчості та різноманітні аспекти морально-етичного виміру мистецтва, включно з проблемою відповідальності митця, розглядалися в численних працях українських дослідників. Специфіку художньої творчості на тлі тенденцій розвитку естетики ХХ століття аналізує Л. Т. Левчук (1978). Цій сфері наукового знання присвячено ряд ґрунтовних праць О. І. Оніщенко (2001, 2008). Важливим джерелом розгляду означеної проблематики є книга філософа В. Татаркевича (2001) «Історія шести понять», в якій розкрито поняття мистецтва.

Проте слід відзначити недостатню кількість праць, присвячених аналізу цієї проблематики крізь призму кінематографа, зокрема в українському кінознавстві відсутні праці, які розкривали б проблему творчості митця в контексті кінематографа «морального занепокоєння», що є доволі актуальним у процесі розгляду східноєвропейського кіноконтексту 1970-1980-х років. Пов'язані з морально-етичним виміром мистецтва деякі аспекти цієї проблематики в загальних рисах висвітлено у книгах М. Гальтофа (2007, 2019). Творчості ключового в рамках дослідження режисера – К. Кесльовського присвячено праці таких авторів, як П. Котс (1985), Е. Дзеконська (2002), Д. Леппла (2018), С. Жижек (2001), Р. Домбровський (2018), Г. П. Погребняк (2020). Аналізу центрального в рамках дослідження фільму «Кіноаматор» Кесльовського присвячені розвідки Д. Іорданової (2020), Б. Яніцької (2016), Е. Мазерської та інших. Різноманітні кінокритичні розвідки щодо фільму виклав у своїй праці М. Пшиліпак (1997).

Виклад основного матеріалу. Творчість митця, як прийнято вважати, є його особливим способом бачення, тим, як він упорядковує і відтворює

природу. Польський філософ В. Татаркевич відзначав, що митець пов'язаний з трьома функціями: відтворенням, відкриттям або винаходом, чи створенням. Митець може відтворювати навколишню дійсність, відкривати її специфіку, красу чи потворність, або творити те, чого раніше не було (Татаркевич, 2001, с. 249). Філософ також звертав увагу на цікаву деталь, яка свідчить, що інші європейські мови, на відміну від польської, не мають двоїстості у визначенні слова «творець», яким рідше називають митця: «*stwórcą*» (Сотворитель) і «*twórcą*» (творець). «*Stwórca*» – Бог, який творить з нічого, «*twórcą*» – митець і поет. Це польська (чи слов'янська) ідіома» (Татаркевич, 2001, с. 236). Зрештою, і саму людину в дусі екзистенціалізму можна розглядати в переносному сенсі як творця, адже її фундаментальний проєкт, як стверджують екзистенціалісти, ніколи не може бути реалізований, бо ціна реалізації – смерть. Людина є творцем, приреченим на невдачу. Пріоритет так званих «цінностей творчості» в житті людини відзначав і австрійський психотерапевт та філософ В. Франкл, наголошуючи на «творчому» внеску людини у суспільне життя (Река, 2012, с. 34).

Загалом сфера цінностей має надзвичайно важливе значення для існування митця, адже втілюючи її у своїй творчості, автор суттєво впливає на суспільство, формуючи його ідеали та орієнтири розвитку. Це велика відповідальність, яка породжує тривогу, а часом навіть страждання. Митець здатний особливо гостро переживати будь-які зміни в цінностях, тому його інколи розглядають як опозиційну до суспільства силу, що не схильна приймати примус, цензуру чи навіть загальноприйняті або встановлені норми. Суспільна мораль і мистецтво взаємодіють у єдиній соціальній системі, але їхні стосунки часто мають амбівалентний характер. З одного боку, митець іноді виконує пряме соціальне замовлення, з іншого – передбачає або навіть випереджає суспільні зміни. Втілюючи своє бачення світу, представляючи свій погляд на тенденції розвитку суспільства, він так чи інакше підпадає під вплив соціального запиту та необхідності враховувати чинну систему взаємодій у суспільстві з позицій культури, психології, політики та ідеології.

Постійна пильна увага до моральних основ життя й свободи у діяльності митця, зовсім не означає прихильність до поверхневого моралізатор-

ства і не ставить його в роль затятого мораліста або ідеального «морального арбітра», який завжди діє правильно і незмінно служить історичній справедливості. Чим вищим є рівень свободи, тим більшою мірою вона потребує внутрішньої узгодженості зі своєю протилежністю – необхідністю. Адже порушення цієї рівноваги призводить до значно серйозніших негативних наслідків, що, своєю чергою, зумовлює підвищену відповідальність за вільно прийняте рішення (Кодьєва, 2006, с. 176).

Як відомо з історії європейського кіно, 70-ті роки XX століття принесли глядачам серію польських фільмів, які пізніше отримали назву кінематографа «морального занепокоєння». Етична тематика завжди знаходила своє відображення в кіно, і окремі польські фільми того періоду, об'єднані духом моральної тривоги, є цьому наочним прикладом. Група авторів, серед яких Кшиштоф Кесльовський, Кшиштоф Зануссі, Анджей Вайда, Агнешка Голланд, Януш Кійовський, Фелікс Фальк, Януш Заорський та інші, не відвертала погляд від загальнолюдських моральних проблем в умовах тодішньої соціально-політичної ситуації, не боялась використовувати неприємні й темні мотиви для зображення людського існування серед соціального абсурду, комунікаційних розладів, людської вразливості та нечітких життєвих орієнтирів. Автори не стали мовчазними послідовниками пропагандистського бачення партійної влади, звертаючись до реалізму в зображенні явищ із прихованих, а насправді заборонених сфер життя, навіть якщо це робилось через алегоричну критику.

Напрочуд яскравою ілюстрацією означеної проблематики є фільм Кшиштофа Кесльовського «Кіноаматор» (1979) за сценарієм, створеним Кесльовським у співавторстві з виконавцем головної ролі Єжи Штуром. Події фільму розгортаються в промисловому передмісті Кракова кінця 1970-х років. Головний герой, фабричний робітник Філіп Мош (Єжи Штур), придбав 8-міліметрову камеру, щоб зафіксувати перші миті життя своєї маленької доньки. Проте тридцятирічний чоловік, який всього-на-всього планував зберегти сімейні спогади, незабаром цілком захоплюється кінематографією.

Директор фабрики дізнається, що у Філіпа є камера, і доручає йому зняти їхній щорічний банкет на честь ювілею. Він цензурує створений фільм, пропонуючи вирізати кілька сцен, що показують «залаштунки» свята і схвалює подальшу роботу

Філіпа. Не встигнувши усвідомити нове покликання, герой стає початківцем у документалістиці, отримуючи підтримку від директора фабрики, який доручає йому знімати події на підприємстві. Мош переконаний, що здійснив мрію, адже, будучи сиротою, він завжди прагнув знайти своє місце у світі. Проте його пристрасть до кіно поступово змінює його життя. Він починає відчувати, що буденність, сім'я та дім – це лише частина реальності, яка не задовольняє його глибші прагнення.

Коли перший фільм Філіпа отримує фестивальну нагороду, це надихає його продовжувати. Зростаюча одержимість Філіпа засмучує його дружину Ірку (Малгожата Забковська), що поступово призводить до збільшення дистанції між ними. Герой дедалі більше занурюється у творчий процес, нехтуючи сімейними обов'язками. Безумовна любов до сім'ї, яка для сироти Філіпа є особливою цінністю, конкурує з його творчим самовираженням.

Кожне його зусилля лише поглиблює конфлікти. Опановуючи мистецтво кінематографії, Філіп поступово доходить висновку, що призначення режисера – відображати справжні людські драми. Проте, розуміючи, що кінематографіст, прагнучи змінити світ, бере на себе відповідальність за долі інших, герой поволі починає усвідомлювати значення своєї діяльності й сили кіно у осмисленні та перетворенні реальності. Один із прикладів – сцена, де сусід і друг Моша Пьотрек переглядає зворушливі кадри, на яких його вже покійна мати махає рукою з вікна. Інший момент – коли фабричний працівник бачить історію власного життя, зафіксовану на плівці, і реагує на це справжніми, щирими емоціями. Ідеться про тему, яку Філіп обирає для своєї першої самостійної кінематографічної вправи. В центрі оповіді – звичайний робітник заводу, над яким знущалися за карликовий зріст, але з часом він утвердив своє становище на фабриці. Філіп стежить за колегою, збираючи матеріал для короткого фільму. Попри невдоволення директора, він прагне прославити звичайну людину, а головний герой у нього показаний простим, але гідним чином.

Філіп поступово усвідомлює кіно як дзеркало реального життя, а плівку як носій пам'яті, що допомагає знаходити відповіді у складних ситуаціях. Він перетворюється на дослідника, такого собі «кінотворця», який здатен змінювати перспективу сприйняття світу. Він більше не зв'язаний сім'єю,

домом, роботою на складі, тобто повсякденним, рутинним існуванням, а постає виразником художньої творчості (Grodź, 2023, с. 289). Захоплення кінематографом позбавляє його минулої стабільності та гармонії, і він вже не заспокоює доньку, яка плаче, а знімає її на камеру, ставлячи мистецтво вище за буденні обов'язки.

Стежачи за долею героя, ми помічаємо його внутрішню трансформацію – він уже не така сором'язлива людина з перших сцен фільму: він подорожує країною, знайомиться з новими людьми, виявляє свої організаторські здібності та вживає заходів для захисту своїх рішень, несумісних з позицією начальства, стає уважним спостерігачем за явищами, намагається дізнатися правду про навколишній світ, навіть коли не дивиться крізь око камери, все одно уявляє, як би виглядала дана ситуація в кадрі. Через відображення цих змін, з'являється і новий тип комунікації: з дружиною, з якою його вже немає розуміння одне одного, з роботодавцями, на яких він дивиться дедалі більш критично, і вихід на іншу якість спілкування з кінематографістами, в тому числі під час зустрічі в кіноклубі. Сам Мош глибоко вражений тим, наскільки сильним може бути вплив кінокадрів. Навіть короткий фрагмент здатен увічнити пам'ять про померлих, викрити партійних корупціонерів чи надати символічного значення буденним сценам, як звичайні голуби, що неочікувано потрапляють в об'єктив.

Втім, чутливий Філіп несподівано стикається з руйнівним впливом своєї роботи. Він фіксує реальність без прикрас і замовчувань, навіть не підозрюючи, які негативні наслідки може мати його діяльність. Механізми контролю, вочевидь, втілює директор заводу. Він хоче мати право голосу щодо того, що знімається. Бос Філіпа наголошує той факт, що в сучасній Польщі авторитарна держава і орган контролю становлять єдине ціле: його прохання видалити сцени, що зображують конкретну особу на ювілеї заводу, відповідають тоталітарній схильності до «зникнення» небажаних осіб (Dziekonska, 2002, с. 151). У своєму аналізі дослідниця Б. Янічка помітила посилення на «Людину з мармуру» (1976) Анджея Вайди, адже – телевізійний редактор намагається переконати Моша зайнятися темою пропаганди, як Агнешку у фільмі Вайди (Janicka, 2016, с. 97).

Спроби Філіпа непомітно пролити світло на приховані проблеми викликають спротив. Через це фільм заглиблюється в етичні та естетичні дилеми,

що постають перед особистістю в умовах авторитарного режиму. Герой розуміє, що значні аспекти реальності навмисно витіснені зі суспільного дискурсу, а створена владою картина світу базується на обмані й маніпуляціях. В одній зі сцен Філіп під час довгої зйомки рухається вздовж доглянутої вулиці крізь ворота, що виходять на напівзруйнований тильний бік. Він зображує дві сторони реальності в одному дублі: офіційну правду і нерепрезентовану реальність (Haltorf, 2019, с. 226). Кесльовський вочевидь говорить про цензуру та авторитаризм, досліджуючи теми індивідуальної волі, моральної неоднозначності та прагнення до свободи (Güven, 2024, с. 147).

Політичний вимір стрічки є надзвичайно важливим. В одній зі сцен Філіп просить примірник журналу «Politika» в кіоску, маючи на увазі як його особистий, так і політичний шлях. Життя і творчість героя відображають застійну атмосферу пізньосоціалістичного суспільства, іншими словами, його «безпосередні враження» стають «константами активізації творчого процесу» (Оніщенко, 2001). Будь-яка спроба вийти за рамки нав'язаних шаблонів призводить до конфліктів, а сам Філіп, ведений прагненням до правди та натхненний духом новаторства, не усвідомлює, наскільки компрометуючий потенціал можуть мати його роботи.

Після створення фільму про зловживання коштами і корупцію місцевої бюрократії, яка відповідає за найбільший промисловий комплекс у місті, він втрачає роботу. Філіп вважав, що його фільм про закриті цегельні заводи допомогли б місцевій громаді, розкривши, наскільки марнотратно вони використовували ресурси, виділені місту. Проте згодом він дізнається більш складну правду. Зробивши фільм, Філіп ризикує забрати ресурси та завдати шкоди місцевому населенню. Начальник критикує Філіпа, пояснюючи, що через його викриття доведеться заморозити будівництво нового дитячого садка, а його наставник Осух може втратити роботу. Усвідомлюючи наслідки, Філіп дістає плівку ще не завершеного фільму і вирішує знищити її. Розчарований Філіп усвідомлює, що його документалізм, покликаний нести правду, неочікувано може бути використаний проти людей.

Однак «Кіноаматора» не слід зводити виключно до соціально-політичного виміру. Це також частково автобіографічний твір, у якому Кесльовський досліджує складні стосунки режисера з мистецтвом, життям і суспільством, міркує про

цензуру в Польській Народній Республіці (Lerpla, 2018, с. 280). Моша певною мірою можна розглядати як альтер-его Кесльовського, адже він багато років боровся у своїй мистецькій діяльності з моральними дилемами, подібними до тих, які мають головні герої його фільмів (Dąbrowski, 2018, с. 97).

«Кіноаматор» торкається проблем, з якими стикається кожен творець. Назва стрічки свідчить про недосвідченість Філіпа, який вчиться всьому з нуля. У тридцять років він відкрив своє справжнє покликання, яке стало подібним до осяяння. Захоплений своєю справою, він постає як самотній дивак, приречений на нерозуміння. Переклад назви фільму англійською мовою «Camera Buff» не відображає оригінального польського значення («Amator»), яке вказує саме на «аматорство». Така назва стрічки та її багаторазове повторення у фільмі свідчить про те, що ця концепція була дуже важливою для режисера. Філіп від самого початку демонструє глибоке незнання свого ремесла та його наслідків. Демонструючи нерозуміння, він стає легкою жертвою політичних і особистих маніпуляцій інших. Він по-дитячому сповнений наївності, яку він демонструє щодо навколишнього світу, та своєї нездатності розпізнати щось, не кажучи про розшифровку дій і мотивації оточення, – він настільки ж спантеличений холодністю своєї дружини, наскільки і здивований тим, що його перший документальний фільм був поданий на конкурс фестивалю. Назва фільму більше вказує на те, що він був аматором у самому житті, і ця невинність додає йому привабливості, відрізняючи його від цинічного світу, в якому він живе (Dziekonska, 2002, с. 150). Філіп знімає все і всіх, дивиться крізь свою камеру всюди, тому що для нього це спосіб бачити. Від хронікера діяльності фабрики він стає спостерігачем повсякденних подій, а камера дає йому можливість певною мірою вийти за межі простої (ординарної) особи і зростати як особистість, залучена до активного соціального життя.

Починаючи як скромний аматор, Мош стає непрофесійним документалістом і соціальним коментатором, але стає дедалі більш нездатним узгоджувати цю роль з іншими, намагаючись бути одночасно чоловіком, батьком, робітником і режисером. Поки керівництво заводу символізує репресивну та цензурну політику того періоду, Філіп нагадує самого Кесльовського. Він так само змушений розмірковувати над моральною

відповідальністю кінематографіста. Для Кесльовського одним із головних принципів документального кіно було глибоке дослідження людського буття та його відображення. «Кіноаматор» теж пронизаний документальною щирістю, що додає йому прикметного автобіографічного соціального і творчого контексту – чого варте камею відомого діяча кіно «морального занепокоєння» – Кшиштофа Зануссі. Зустріч із такою людиною відкриває Філіпові очі на світ, який лишався би поза поглядом звичайного робітника.

Кесльовський починав зі створення документальних фільмів і, хоч сам не належав до жодного аматорського руху, уважно стежив за їхнім розвитком і брав участь у організованих зборах та підтримував молодих кінематографістів (Jordanova, 2020). В основі сюжету «Кіноаматора» – чимало елементів, що перегукуються з біографією самого автора: акцент на документальному кіно, складнощі створення стрічок у країнах соціалістичного блоку та навіть шанування польських і світових кінокласиків: у сцені, де герой переглядає книгу про кіно, з'являються кадри з фільмів «Попіл та діамант» (1958) Анджея Вайди, «Любов» (1971) Кароя Макка, «Потяги під пильним наглядом» (1966) Іржи Менцеля, «Кес» (1969) Кена Лоуча – митців, яких шанував Кесльовський і під впливом творчості яких зростав сам. Мотив фільму всередині фільму слугує метанаративним шаром, запрошуючи глядачів поміркувати про природу самого кіновиробництва. Викривши життя інших, Філіп, як митець, тепер викриває себе, відступає від соціальних спостережень до дослідження власного життя (Haltorf, 2019, с. 227). Дійсно, «творча тривога», яка заволоділа героєм, виключає його спокійне існування, передбачаючи основоположну відповідальність за творчий акт і за інших людей. Філіп починає сприймати себе більше як художник, ніж фабричний робітник чи сім'янин, а камера, що символізує звільнення і обмеження, стає метафорою моральних дилем, притаманних акту створення фільму.

Мош усвідомлює, що кіно може слугувати інструментом як для формування пропагандистського бачення світу, так і для висвітлення того, що зазвичай залишається поза увагою. Зрештою, він доходить висновку, що у кіномистецтві пріоритетом є самовираження над простим документуванням зовнішнього світу (Mazierska, 2015, с. 77-78). Це узгоджується з етосом кіно «морального зане-

покоєння», яке прагне зіткнути аудиторію з неприкрашеною істиною та викликати критичне осмислення соціальних та етичних проблем. Це не лише фільм про мистецтво, а й саморефлексія щодо творчого процесу. Для деяких рецензентів, фільм Кесльовського виявився історією про психологічне дорослішання героя, його пробудження до нового розуміння світу. Я. Заторський зазначив, що «Кіноаматор» – це пробудження митця в звичайній людині, К. Т. Тепліц звернув увагу на екзистенційний характер фільму, який порушив традицію польського кіно, а К. Клоповський наголосив, що Мош є доброю людиною, з якою легко ідентифікувати себе (Przyłipiak, 1997, с. 221).

Пол Котс зауважив, що фільм «ширяє між феллінієвським режимом автобіографії і прямим наративом» (Coates, 1985, с. 45). К. Т. Тепліц пише подібним чином: «"Кіноаматора" можна розглядати як "Вісім з половиною" сучасного польського кіно. Унікальний персонаж фільму Кесльовського, – пише Тепліц, – не режисер, як головний герой у фільмі Федеріко Фелліні чи у "Все на продаж" Вайди, не інтелектуал, як у фільмах Зануссі, а досить простий персонаж із складними моральними дилемами» (Haltorf, 2019, с. 227).

Це спонукає аудиторію до роздумів над роллю кінорежисера як творця нової реальності. За рівнем такої саморефлексії стрічка й справді нагадує роботи Фелліні. Як італійський Гвідо, польський Філіп проходить непростий шлях творчих пошуків, але врешті-решт обидва не досягають своїх цілей. Проте якщо криза Гвідо виникає винятково через його внутрішні суперечності, то проблеми Філіпа багато в чому зумовлені його стосунками з оточенням. Б. Яніцка також звернула увагу на показову самореферентність твору. Коли Філіп викидає плівку з матеріалом, то якимось чином виправляє помилку Кесльовського у роботі з документальним кіно; нарешті, остаточний поворот камери на себе знаменує період у творчості Кесльовського, коли він приходить до ствердження власного художнього бачення світу (Janicka, 2016, с. 97).

Трагедія Філіпа полягала в тому, що правда, яку він намагався показати, була небезпечною. Камера в його руках перетворюється на лупу, крізь яку герой бачить не лише сутність людей, а й проблеми суспільства. Символічним є перший кадр кінострічки, де сокіл хапає птаха. Цей образ передає своєрідний мотив творчості Кесльовського: фатум, що нависає над звичайною людиною,

яка стикається з непередбачуваними проблемами і часто не здатна їх подолати. Бажання героїв жити комфортним життям приречене на поразку саме тому, що, переживаючи громадський, особистий, а іноді й внутрішній тиск і намагаючись догодити всім, вони не догоджають нікому, в тому числі самим собі (Dziekonska, 2002, с. 122).

Філіп виявляється безсилим проти системи, і навіть у власному домі йому важко впоратися із ситуацією. Незважаючи на протести дружини, яка намагається врятувати сім'ю, він став бранцем свого прихованого другого Я. Пригнічена материнством Ірка почувається непотрібною й усвідомлює, що їй не подобається, як змінюється її чоловік; вона відвертається від нього, бо він більше не може ставити на перше місце «мир і тишу», які вони пообіцяли одне одному. Навіть коли дружина залишає його, Філіп не може позбутися своєї одержимості, уявляючи сцену як кадр у фільмі. Навіть у цей травматичний, інтимний момент він наполягає на своїй спостережливій позиції, що є остаточним доказом того, що він справді підніс зйомку до своєї етичної справи (Zizek, 2001, с. 138).

Фінал фільму сповнений символізму. Герой спрямовує камеру на себе, починаючи розповідь про своє власне життя – з моменту, коли вперше взяв до рук камеру. Цей жест може означати непросте і драматичне рішення Кесльовського перейти від документального кіно до ігрового, в якому людина, хоч як це парадоксально, здатна зобразити світ більш правдиво, яскраво і драматично. Тому «Кіноаматора» можна вважати сумною сповіддю митця. Герой нарешті стає самостійним, здійснюючи свідомий акт, на який ніхто не впливає, саме коли він знищує кінонегатив незадовго до завершення фільму, але це відбувається ціною його ізоляції та відчуження. Досягнуте розуміння Філіпом себе та навколишнього світу свідчить ніби не про песимістичний фінал, однак остання сцена, в якій Філіп дивиться в об'єктив своєї камери, немовби на дуло рушниці, і починає розповідати про своє недавнє життя, натякає на його образну, якщо не буквальну, смерть як режисера (Dziekonska, 2002, с. 152).

Фінал стрічки викликав численні інтерпретації. Одні критики вважали, що знищення плівки символізує втрату віри героя в можливості кіно, інші бачили в цьому символічну поразку, пояснюючи знищення плівки тим, що нездатність говорити правду дорівнює необхідності мовчати

(Przyłipiak, 1997). У сцені, де Філіп сидить у порожній квартирі, покинутий усіма, він дійсно стає героєм власного фільму-сповіді. Фінальне звернення до камери видається каяттям, прагненням повернути час назад, але це вже неможливо. Жест Філіпа свідчить про пошук «внутрішнього притулку», як це мало місце в деяких фільмах кіно «морального занепокоєння» (Mazierska, 2015, с. 76). Самоаналіз є ключовим у його подорожі до мистецької зрілості.

Кесльовський бачив глибоку прірву між реальністю та тим, що подавали офіційні медіа в умовах цензури. Тому тут цілком слушно говорити про принципову моральну відповідальність в процесі творчого самовиявлення митця (Рубан, 1998). Першою реакцією на те, що реальність була «неадекватно представлена», або, як зазначив сам Кесльовський, «неправильно відображена» в кінематографі, стало прагнення до більш точного відображення реального життя з усіма його недосконаlostями та двозначністю, тобто звернення до автентичного документального методу. Однак обмеження документального кіно вплинули на його вибір. Кесльовський заявив, що в рамках цього жанру складно показати навіть любов. Режисер бачив небезпеку у втручанні автора в життя персонажів. Для нього перехід до ігрового кіно був обумовлений етичними міркуваннями. У 1980 році, коли Польщу охопили протести «Солідарності», він знімав фільм «Станція» – спостереження за життям центрального варшавського вокзалу. Плівку вилучила поліція, пояснивши, що фільм може допомогти в розслідуванні злочину. Кесльовський остаточно зрозумів, що документальний метод занадто небезпечний для тих, за ким він спостерігає. Сам режисер відзначав, що припинив займатися документалістикою через дві події: цензуру фільму «Робітники '71», що викликала сумніви щодо можливості говорити правду в авторитарному режимі, та інцидент, що стався під час зйомок «Станції». З того часу він усвідомив, що вигадка може не тільки забезпечити більшу художню свободу, а й правдиво показати життя: «Показати на екрані можна далеко не все. Це одна із головних проблем документального кіно. <...> У мене з'являється відчуття, що я вліз туди, куди не слід. Це головна причина моєї втечі з документалістики» (Stok, 1993, с. 86).

Можливо, через постановку таких парадоксальних колізій фільми Кесльовського сприй-

маються як багатомірне «моральне послання» (Погребняк, 2020, с. 91). У «Кіноаматорі» він представив саморефлексивний фільм, який передає самопізнання через мистецтво та тиск політичної цензури, що робить його одним із найвідоміших прикладів «морального занепокоєння», де переплелись не лише роздуми про природу кіновиробництва, а й про соціальні та моральні обов'язки митця (Haltorf, 2007, с. 22).

Отже, талант митця часто стає символом найгостріших суперечностей між свободою та спробами її обмежити. Свобода та несвобода співіснують у мистецтві, а в умовах соціальної напруги художня ідея зазвичай спалахує яскравіше, переходячи у функцію вираження голосу митця. Однак у цьому процесі може бути особливий конфлікт – з одного боку, свобода вибору митця та його переконань, з іншого – неволя морального імперативу. Спертися тут можна лиш на сумління та вибір, яким шляхом піти. Таким чином, художня творчість виходить у площину етики (Оніщенко, 2008), (Левчук, 1978).

Висновки. Отже, етичний аспект в аналізі діяльності митця піднімає питання його професійної етики та проблеми реалізації його покликання згідно з моральними цінностями і духовними орієнтирами. Суперечності між особистими переконаннями та загальними морально-етичними принципами, між власними ідеалами та вимушеними компромісами, а також численні невирішені дилеми щодо узгодження творчих задумів із реальними можливостями їхньої реалізації надають біографії митця екзистенціального характеру. Аналіз етичного виміру мистецтва, зокрема питання відповідальності митця, має своє втілення і в площині кінематографа, в якому завжди знаходила своє місце морально-етична тематика. Польське кіно «морального занепокоєння» є яскравим підтвердженням цієї думки.

Фільм «Кіноаматор» К. Кесльовського постає знаковим прикладом згаданого кіно, де морально-етична проблематика виводиться на передній план крізь призму творчого становлення особистості. Через історію героя Філіпа Моша автор досліджує складні моральні вибори митця в умовах цензури, соціального тиску та особистої відповідальності. Творчість на екрані зображена як засіб комунікації, рефлексії та впливу на дійсність. Водночас Кесльовський піднімає питання ціни такої творчості, її етичних меж і наслідків. Зображення

митця як свідка й інтерпретатора реальності стає інструментом критики суспільства, розкриваючи не лише внутрішній світ героя, а й саму суть його творчості (документальне кіно Моша) як моральний акт. Шлях героя від аматора до митця відбувається у конфлікті між особистою етикою, громадянською позицією та соціальними очікуваннями. Зображення Кесльовським проблем взаємовідносин митця та суспільства, його самоаналізу й професійної етики, демонструє, як естетичний досвід стає етичним викликом, а творчість – джерелом як самоідентифікації, так і екзистенційної кризи. «Кіноаматор» не лише ілюструє цю кризу митця, а й відкриває універсальні смисли мистецтва в умовах соціально-політичних обмежень.

Митець часто виступає символом і втіленням свободи. Натомість його внутрішня залежність може проявлятися у неможливості переступити моральні межі і почуття обов'язку. Не менш важливою є роль владної системи та зовнішнього контролю, що, безперечно, впливає на свободу особистості митця. Зрештою, ці роздуми і відобразив Кшиштоф Кесльовський – режисер, життя якого не оминуло проблем «моральної тривоги» і екзистенційного неспокою.

Джерела та література

- Кодьєва, О. (2006). Культура суспільства і відповідальність митця: Український погляд. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. Вип. 3. С. 172-18.
- Левчук, Л. (1978). *У творчій лабораторії митця*. Київ: Мистецтво. 135 с.
- Оніщенко, О. І. (2001). *Художня творчість у контексті гуманітарного знання*. Київ: Вища школа. 179 с.
- Оніщенко, О. І. (2008). *Художня творчість: проект неklasичної естетики*. Київ: «Нельсон». 232 с.
- Погребняк, Г. П. (2020). Кшиштоф Кесльовський режисер-автор. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали IV міжн. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів*. Київ: НАКККиМ. С. 91-92.
- Река, К. В. (2012). Моральні аспекти феномену доля: в контексті філософії А. Камю. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Філософія. Політологія*. №109. С. 33-37.
- Татаркевич, В. (2001). *Історія шести понять*. Київ: Юніверс. 368 с.
- Coates, P. (1985). *The Story of the Lost Reflection: The Alienation of the Image in Western and Polish Cinema*. London: Verso. 176 s.

- Dąbrowski, R. (2018). Krzysztof Kieślowski and Ingmar Bergman – once again about a certain artistic relationship. *Images vol. XXIV/no.33*. Poznań. S. 87-107.
- Dziekonska, E. S. (2002) *The Best of All Worlds: Public, Personal, and Inner Realms in the Films of Krzysztof Kieślowski*. Thesis, University College London (University of London). 363 s.
- Grodź, I. (2023). Narracja filmowa – funkcja terapeutyczna. Kilka słów o *Amatorze* (1979).
- Krzysztofa Kieślowskiego. *Człowiek i Społeczeństwo*. Nr. LVI. Poznań: Adam Mickiewicz University. S. 283-291.
- Güven, C. Z. (2024). Kieślowski's artistic rebellion in Camera Buff (1979): reflections on the moral anxiety cinema. *Sinecine*, 15(1). S. 143-162.
- Haltorf, M. (2004). *The cinema of Krzysztof Kieślowski: Variations on Destiny and Chance*. New York: Columbia University Press: Wallflower Press. 191s.
- Haltorf, M. (2007). *Historical Dictionary of Polish Cinema* (Historical Dictionaries of Literature and the Arts). Lanham: Scarecrow Press. 320 s.
- Haltorf, M. (2019). *Polish cinema: a history*. New York: Berghahn Books. 516 s.
- Iordanova, D. (2020). A Breakthrough: Divided Loyalties in Kieslowski's Camera Buff. *Essay in the booklet to Arrow Films' Edition of Cinema of Conflict: Four Films by Krzysztof Kieslowski*. S. 21-28.
- Janicka, B. (2016). Trzy sceny z «Amatora», *Kino*, 51 (587). S. 97.
- Leppla, D. (2018). Film Censorship and Political Struggle in Polish People's Republic in the Cinema of Krzysztof Kieślowski. *The Handbook of Courage: Cultural Opposition and its Heritage in Eastern Europe*. Edited by Balázs Apor, Péter Apor and Sándor Horváth. S. 277-284.
- Mazierska, E. (2015). The ideal and reality of work in the 1970s films of Krzysztof Kieślowski. *Studies in Eastern European Cinema*, Vol. 6, No. 1. S. 64-81.
- Przylipek, M. (1997). Filmy fabularne Krzysztofa Kieślowskiego w zwierciadle polskiej krytyki filmowej. T. Lubelski (red.), *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*. Kraków: Universitas. S. 213-247.
- Zizek, S. (2001). *The Frigate of Real Tears: Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-Theory*. London: British Film Institute. 213 s.
- Levchuk, L. (1978). *U tvorchij laboratoriyi mitcy* [in the artist's creative laboratory]. Kyiv: Mystectvo. 135 s. [in Ukrainian]
- Onishchenko, O. (2001). *Hudozhnya tvorchist u konteksti gumanitarnogo znannya* [Artistic creativity in the context of humanitarian knowledge]. Kyiv: Vyshcha shkola. 179 s. [in Ukrainian]
- Onishchenko, O. (2008). *Hudozhnya tvorchist: proekt neklasichnoyi estetiki* [Hudozhnya tvorchist: proekt neklasichnoyi estetiki]. Kyiv: «Nelson». 232 s. [in Ukrainian]
- Pogrebnyak, G. (2020). Kshishtof Keslovskij rezhiser-avtor [Krzysztof Kieslowski, director-author]. *Kultura i mistectvo: suchasnij naukovij vimir: materiali IV mizhn. nauk. konf. molodih vchenih, aspirantiv ta magistriv*. Kyiv: NAKKKiM. S. 91-92. [in Ukrainian]
- Reka, K. (2012). Moralni aspekti fenomenu dolya: v konteksti filosofiyi A. Kamyu [Moral aspects of the phenomenon of fate: in the context of the philosophy of A. Camus]. *Visnik Kiyivskogo nacionalnogo universitetu imeni Tarasa Shevchenka. Filosofiya. Politologiya*. Nr. 109. s. 33-37. [in Ukrainian]
- Tatarkevich, V. (2001). *Istoriya shesti ponyat* [The history of six concepts]. Kyiv: Yunivers. 368 s. [in Ukrainian]
- Coates, P. (1985). *The Story of the Lost Reflection: The Alienation of the Image in Western and Polish Cinema*. London: Verso. 176 s. [in English]
- Dąbrowski, R. (2018). Krzysztof Kieślowski and Ingmar Bergman – once again about a certain artistic relationship. *Images vol. XXIV/no.33*. Poznań. S. 87-107. [in English]
- Dziekonska, E. S. (2002) *The Best of All Worlds: Public, Personal, and Inner Realms in the Films of Krzysztof Kieślowski*. Thesis, University College London (University of London). 363 s. [in English]
- Grodź, I. (2023) Narracja filmowa – funkcja terapeutyczna. Kilka słów o *Amatorze* (1979).
- Krzysztofa Kieślowskiego [Film narrative – therapeutic function. A few words about The Amator (1979) by Krzysztof Kieślowski]. *Człowiek i Społeczeństwo*. Nr. LVI. Poznań: Adam Mickiewicz University. S. 283-291. [in Polish]
- Güven, C. Z. (2024). Kieślowski's artistic rebellion in Camera Buff (1979): reflections on the moral anxiety cinema. *Sinecine*, 15(1). S. 143-162. [in English]
- Haltorf, M. (2004). *The cinema of Krzysztof Kieślowski: Variations on Destiny and Chance*. New York: Columbia University Press: Wallflower Press. 191 s. [in English]
- Haltorf, M. (2007). *Historical Dictionary of Polish Cinema* (Historical Dictionaries of Literature and the Arts). Lanham: Scarecrow Press. 320 s. [in English]
- Haltorf, M. (2019). *Polish cinema: a history*. New York: Berghahn Books. 516 s. [in English]
- Iordanova, D. (2020). A Breakthrough: Divided Loyalties in Kieslowski's Camera Buff. *Essay in the booklet to Arrow Films' Edition of Cinema of Conflict: Four Films by Krzysztof Kieslowski*. S. 21-28. [in English]

References

- Kodieva, O. (2006). Kultura suspilstva i vidpovidalnist mitcy: Ukrayinskij poglyad [Society's culture and artist's responsibility: Ukrainian perspective]. *MIST: Mistectvo, istoriya, suchasnist, teoriya*. Vol. 3. S. 172-180. [in Ukrainian]

- Janicka, B. (2016). Trzy sceny z «Amatora» [Three scenes from «The Camera Buff»]. *Kino*, 51 (587). S. 97. [in Polish].
- Leppla, D. (2018). Film Censorship and Political Struggle in Polish People's Republic in the Cinema of Krzysztof Kieślowski. *The Handbook of Courage: Cultural Opposition and its Heritage in Eastern Europe*. Edited by Balázs Apór, Péter Apór and Sándor Horváth. S. 277-284. [in English]
- Mazierska, E. (2015). The ideal and reality of work in the 1970s films of Krzysztof Kieślowski. *Studies in Eastern European Cinema*, Vol. 6, nr. 1. S. 64-81. [in English]
- Przylipiak, M. (1997). Filmy fabularne Krzysztofa Kieślowskiego w zwierciadle polskiej krytyki filmowej [Krzysztof Kieślowski's feature films in the mirror of Polish film criticism]. T. Lubelski (red.), *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*. Kraków: Universitas. S. 213-247. [in Polish]
- Zizek, S. (2001). *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski between Theory and Post-Theory*. London: British Film Institute. 213 s. [in English]

Maksym Klopenko

The drama of the artist through the prism of moral challenges: features of screen reflection

Abstract. Purpose. By analyzing the film «Amator» (1979) by Krzysztof Kieslowski, to reveal the specifics of the on-screen depiction of the artist's existence and the problems of his work in the context of moral and ethical choices. **Research methodology.** In the process of research, film analysis was used to reveal the main thematic lines of the film, the features of the hero's image, and key aspects of moral and ethical issues on the screen. The systematic method was used for a comprehensive consideration of the ethical dimension of artistic activity on the screen, to identify and generalize the ideological and thematic motives of the film in the context of the phenomenon of «moral anxiety». With the help of the historical method, some aspects of the discussion on the problems of artistic creativity and the moral and ethical dimension of art were outlined, and the features of the reflection of the artist's activity in the socio-political context present in the film «Amator» were revealed. **The scientific novelty** of the research lies in the film-critical review of the features of the cinematic depiction of the artist's creative activity and the coverage of the issues of his art in the socio-political context using the example of the film «Amator». Complex issues of ethical regulation in art determine the need to consider them through the prism of cinema, in particular, the concept of cinema of «moral concern» and the work of the key representative of the direction – K. Kieslowski. **Conclusions.** Using the example of the film «Amator», the problem of the dependence of art on the social environment and its relationship with social relations, in particular, power mechanisms, the level of individual freedom and moral consciousness is analyzed. Given the insufficiency of studies of the image of the artist on the screen in the context of the moral and ethical parameter in Ukrainian film studies, the article outlines the ideological features of the screen reflection of the artist's activity on the example of K. Kieslowski's approach. The film «Amator» raises key moral and ethical issues of creativity, showing the artist as a witness, interpreter, and critic of social reality, and the artist's creativity itself – not only as a means of self-expression, but also as a moral act, which at the same time opens the way to an existential crisis.

Keywords: world cinema, cinema of «moral concern», «Amator», director, artist, creativity, morality, moral responsibility.