

[https://doi.org/10.31516/2410-5325.088.06\\*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.088.06*)  
УДК 791.32.072.3.036(477:438)“196/197”(045)

## ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНИЙ ВИМІР ФІЛЬМІВ УКРАЇНСЬКОЇ «МІСЬКОЇ ПРОЗИ» ТА ПОЛЬСЬКОГО КІНО «МОРАЛЬНОГО ЗАНЕПОКОЄННЯ»: ДІАЛОГ КУЛЬТУР

**М. І. Клопенко**

Київський національний університет театру, кіно і телебачення  
імені І. К. Карпенко-Карого, м. Київ, Україна  
m.klopenko@knutkt.edu.ua

**М. Klopenko**

I. K. Karpenko-Kary Kyiv National Theatre, Cinema and Television  
University, Kyiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0003-3979-0604>

**М. І. Клопенко. Екзистенціальний вимір польського кіно «морального занепокоєння» та фільмів української «міської прози»: діалог культур**

У статті розглядається специфіка екзистенціального виміру героїв фільмів української «міської прози» та польського кіно «морального занепокоєння». На прикладі вибраних українських картин, знятих у період з кінця 60-х і до середини 90-х рр., та деяких польських стрічок 70-х рр. здійснено аналіз образу героя на екрані, а також виокремлено модули екзистенціалізму, до яких звертаються режисери. Зважаючи на відсутність в українському кінознавстві досліджень зв'язку української «міської прози» з кіно «морального занепокоєння», у статті послідовно окреслено тематичні паралелі цих кінематографічних напрямів, що дозволило розглянути українського героя в ширшому загальноєвропейському контексті. За допомогою порівняльного аналізу визначено ознаки схожості в портреті українського та польського екзистенціального героя, проаналізовано втілену на екрані проблему «суспільного неспокою» і з'ясовано ряд спільних ідейних характеристик у зображенні соціокультурного контексту обраного періоду другої половини ХХ ст.

**Ключові слова:** український кінематограф, «міська проза», польський кінематограф, кіно «морального занепокоєння», екзистенціалізм, екзистенціальний герой, режисер.

**М. Klopenko. The existential dimension of Polish cinema of “moral anxiety” and Ukrainian “urban prose” films: a dialogue of cultures**

The purpose of the article is to determine the specificity of the existential dimension of the hero

of Ukrainian films of “urban prose” in the context of its comparison with the cinema of “moral anxiety”, including the outline of the thematic and cultural-historical connection of these film directions.

**The methodology.** The film analysis was used to determine the characteristics of the heroes in cinema of “moral anxiety” and Ukrainian “urban prose”, as well as to clarify the existential specificity of these directions of European cinema. The historical method helped reveal common aspects and intersections of the historical and cultural context of the development of Polish cinema of “moral anxiety” and Ukrainian “urban prose” films. The method of systematization was used in the holistic analysis of the films, outlining the ideological and thematic motifs and elements of the philosophy of existentialism in the films of that time. With the help of a comparative analysis, the features of similarity in the portrait of the Polish and Ukrainian existential hero have been clarified.

**The results.** On the example of the main trends on the Polish screen of the 1970s and specific Polish films (made by such directors as K. Zanussi, A. Wajda, A. Holland, etc.) and Ukrainian films created in the period from 1960s — mid-1990s (in particular, the most famous directors of “urban prose” — V. Kryshtofovych, K. Muratova, R. Balaian and others), an analysis of the image of the hero on the screen was carried out. Key modes of existentialism addressed by directors in their films are highlighted. A number of common ideological characteristics in the depiction of the socio-cultural context of the selected period of the second half of the XX century, namely the Soviet period in the films of “urban prose” and the times of the communist period in the films of “moral anxiety” have been clarified.

**The scientific novelty.** Taking into account the lack of research in Ukrainian film studies on the connection between Ukrainian “urban prose” and cinema of “moral anxiety”, the article consistently outlines the thematic and general cultural-historical connection of these cinematographic trends, which made it possible to consider the Ukrainian hero in a wider European context. The features of similarity in the portrait of the Polish and Ukrainian existential hero were identified and the problem of “social anxiety” on the screen was analyzed.

**The practical significance.** The article can be used in the framework of teaching humanitarian disciplines: film studies, art studies, cultural studies, philosophy and history, as well as for further research of European cinema and, above all, its existential direction.

**Keywords:** *Ukrainian cinema, films of “urban prose”, Polish cinema, cinema of “moral anxiety”, existentialism, existential hero, director.*

**Актуальність теми дослідження.** Екзистенціальний розворот світового кінематографу в середині минулого століття визначив не лише новий спектр проблем, відображених на екрані, а й сформував портрет екзистенціального героя, який дедалі частіше з’являвся в кінематографіях різних країн. Зважаючи на непрості умови українського сьогодення, особливо важливого світоглядного й ціннісного значення набуває близький для українського кіно польський кінематограф «морального занепокоєння», що виник у 70-х рр. ХХ ст. Звернення до польського досвіду видається вкрай важливим, адже сучасний український екзистенціальний герой, здобувши оновлене місце на екрані, залишає актуальним звернення до екранних модусів екзистенціалізму та особистості, що переживає їх у загальній атмосфері «морального неспокою».

**Постановка проблеми.** Починаючи з кінця 60-х — початку 70-х рр. українські фільми «міської прози» означили продовження руху українського кінематографу західноєвропейською стежкою екзистенціалізму з її рефлексіями з приводу морально-психологічного стану сучасника, роздумами про девальвацію моральних цінностей, проблемами людського непорозуміння, соціальної анемії та втоми, що посилювалось неможливістю будувати адекватну людську комунікацію. Особливе місце в цьому кіно посідало екзистенціальне підґрунтя внутрішнього

світу героя. Він мав свої характерні особливості, які слід розглянути через екзистенціальну оптику, аби надалі вписати українського героя в ширший європейський контекст, з’ясувавши його зв’язок з героєм, що яскраво проявився в близькому до українського польському кінематографі «морального занепокоєння». Таким чином, стаття покликана окреслити проблемні аспекти дискусії про кіно «міської прози» й кінематограф «морального занепокоєння» як дві важливі тенденції в історії українського та польського ігрового кіно.

**Мета статті** — визначити специфіку екзистенціального виміру героя українських фільмів «міської прози» в контексті її порівняння з кінематографом «морального занепокоєння».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Українське кіно «міської прози» розглядалося в численних працях українських кінознавців та істориків кіно, проте слід зауважити недостатню кількість праць, присвячених розкриттю його взаємозв’язку з філософськими засадами екзистенціалізму, а також в українському кінознавстві відсутні розвідки стосовно аналогій і зв’язків цього кіно з польським кінематографом «морального занепокоєння», що є особливо актуальним для аналізу східноєвропейського контексту кіно 1970–1980-х рр. Особливості становлення екзистенціального героя на екрані, а також загальний історико-культурний контекст екзистенціального кінематографу 1960-х рр. аналізує М. Т. Братерська-Дронь (2019). Історію українського кінематографу включно з філософським тлом і розкриттям екзистенціального підґрунтя фільмів «міської прози» розглядає в монографії «Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті» І. Б. Зубавіна (2007). Творчості режисерів «міської прози» присвячені статті О. В. Сидор-Гібелінди (2004), В. Л. Скура-тівського (2020), Т. В. Журавльової (2018) та ін. Г. П. Погребняк досліджувала авторський кінематограф і його взаємозв’язок з екзистенціальною філософією в монографії «Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ — початку ХХІ століття» (2020). Міркування про українські фільми «міської прози» можна знайти в праці Л. Гусейка (2005) «Історія українського кінематографа: 1986–1995». Про яви екзистенціалізму в кіномистецтві аналізує

А. Р. Бурий (2015). Окремі аспекти кінематографу «міської прози» розкрито в книзі О. С. Мусянко «Українське кіно: тексти і контексти» (2009) та книзі С. В. Тримбача «Кіно народжене Україною» (2016). Основний же науковий доробок з тематики кінематографу «морального занепокоєння», звісно, належить польським дослідникам. Його джерела й ключові художньо-філософські особливості докладно проаналізував історик кіно Тадеуш Любельський (2015), який також виокремив типові конфлікти цих стрічок та розкрив процес становлення кіногероя. Знакові особливості обраного періоду визначила в монографії відома дослідниця кіно «морального занепокоєння» Доброхна Даберт (2003). У статті «Як жити? Про кіно морального неспокою сьогодні» (2000) авторка також означила елементи кризи, яка панувала в польському суспільстві 1970-х рр., окреслила хронологічну та тематичну специфіку стрічок «морального занепокоєння» й загальні характеристики героя. Різні аспекти кіно «морального занепокоєння», такі як соціокультурний контекст цього кінематографу, світоглядно-режисерські пошуки режисерів, а також ціннісний компонент проблематики та головні теми розбирають у своїх працях польські дослідники Тадеуш Мічка (2007), Рафал Мельчарек (2008), Барбара Журек (2014), Марек Гальтоф (2019) та ін.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Світовий кінематограф 1960-х рр. увійшов в історію як драматичний і філософськи орієнтований період духовних випробувань людства, адже на екрані дедалі частіше з'являється екзистенціальний герой зі складним та невпорядкованим внутрішнім світом. Він напружено шукає відповіді на питання, що хвилюють, сумнівається в офіційній моралі, міркує про власне щастя й сенс життя. Активне звернення до «філософії існування» стало тенденцією непростого духовного поступу сучасника, ознакою пильної уваги до його переживань і болів, зробило теми людської самотності й некомунікабельності провідними для світового кіно. Загалом же звернення до екзистенціальних мотивів проявилось у численних кінематографіях і становило єдиний загальноєвропейський (Бурий, 2015), а по правді — світовий процес, що яскраво проявився в

період 1950–1960-х, а потім 1970-х рр. Згадаємо британське кіно «молодих розгніваних», французьку й чехословацьку «нову хвилю», радянський кінематограф «відлиги», «молоде німецьке кіно» тощо. Варто зазначити, що європейськими кінематографістами було точно означено поступовий злам очікувань і кризу, що настала після 1950–1960-х рр. Розчарування соціально-політичними реаліями мало особливо трагічний відтінок у східноєвропейському регіоні, зокрема після поразки «празької весни» 1968 р. Ці події, зрештою, вплинули на становище всієї Європи, на чому акцентує кінознавиця М. Т. Братерська-Дронь: «Інтелігенція вже відчує злам епох, і моральнісне занепокоєння, передчуття світоглядної кризи витатимуть у повітрі, просотуючи творчість багатьох митців. Образ сучасника, який почав наприкінці шістдесятих наповнюватися трагічною реальністю свого часу» (Братерська-Дронь, 2019, с. 113).

Внутрішній неспокій і загальна соціальна тривога привернула до себе й польських кінематографістів. У близькому до українського польському культурному просторі в 70-х рр. вже після світового тріумфу Польської школи кіно (50-ті роки) виникають фільми «морального занепокоєння». Попри конкретний соціально-політичний вимір (кіно сформувалось у період правління Едварда Герека), кінематограф Польщі виявляє певну спорідненість проблем і тем, що будуть характерні для нашого кіно. В українському перекладі поряд зі словосполученням «кіно морального занепокоєння» часто використовуються синонімічні «кіно морального неспокою», або «моральної тривоги». Знаковою подією в історії його розвитку став виступ Анджея Вайди й Кшиштофа Зануссі на Форумі Кінематографістів у Гданську у 1975 р., на якому режисери висловили звинувачення влади в придушенні свободи творчості. Назва ж течії була сформульована на Міжнародному семінарі критики в Гданську у вересні 1979 р. Оригінальне формулювання, запропоноване режисером Янушем Кійовським, було не однотайно прийняте як авторами кіно, так і кінознавцями, однак закріпилося в такому вигляді дотепер. Проблематичність в оцінці визначення свідчить про непрості пошуки мистецького вираження загального «занепокоєння», пов'язаного



з моральними сумнівами (зокрема сумнівами в «соціалістичній» моралі), які повсякчас турбували суспільство, і до того ж, як слушно стверджував сам Київський, становили безсумнівну основу конфлікту й боротьби інтересів у кіно (Lubelski, 2015, s. 423). Не секрет, що подібні тодішні формулювання відображають універсальність людського «екзистенційного неспокою», адже мається на увазі вираження загальної критичної реакції людини на середовище навколо неї з позиції її власної екзистенції, яка постає в єдності з моральнісною позицією людини, її внутрішніми переживаннями та складнощами життєвого вибору. Польські фільми були об'єднані прагненням показати драму (а подекуди й трагедію) поляків, які жили в обставинах втрати не лише звичних соціальних орієнтирів, а і загальних духовних ідеалів суспільства (Даберт, 2000, с. 40–43). Ідеться насамперед про фільми Кшиштофа Кесльовського («Спокій» (1976), «Кіноаматор» (1979), «Випадок» (1981)); Кшиштофа Зануссі («Захисні кольори» (1976), «Константа» (1980), «Контракт» (1980)); Януша Київського («Індекс» (1977) «Кунг-фу» (1979)); Агнешки Голланд («Провінційні актори» (1978), «Самотня жінка» (1981)); Фелікса Фалька («Розпорядник балу» (1977), «Шанс (1976)), Януша Заорського («Кімната з видом на море» (1977), «Затримана відпустка» (1978), «Дитячі питання» (1981)), Барбари Сасс («Без любові» (1980)). До переліку також часто додають фільми «Клінч» Пйотра Андреева (1979 р.), «Ребус» (1977) і «Нічний метелик» (1980) Томаша Зигадла та деякі інші. Окремої уваги, звісно ж, заслуговує постать натхненника молодих режисерів «морального занепокоєння» й лідера кінооб'єднання «Х», видатного Анджея Вайди з фільмами «Без анестезії» (1978), «Диригент» (1980), і його принципово важливим політичним кіно того періоду «Людина з мармуру» (1976) та «Людина із заліза» (1981).

Між протестами 1976 р. та введенням воєнного стану в 1981 р. польське кіно «морального занепокоєння» стало вираженням ідейної та суспільно-політичної кризи в державі, вивільнивши ту частину повсякденності, яка була прихована офіційною пропагандою й диктатором ідеологічного обов'язку (Mielczarek, 2008,

s. 229). Кінематографісти зосередились на показі різноманітних невідповідностей системи за допомогою екранного реалізму, а порушені ними проблеми людського конформізму та байдужості, відображення безпорадності й безнадії стосувались усього польського суспільства. Їхнє етичне завдання полягало в описі життя країни без утопічних комуністичних ілюзій, а з відвертими питаннями про долю роз'єднаної людської спільноти в непростих умовах брехливого політичного режиму. Атмосфера сум'яття й невдоволення втілювалась у похмурих, близьких до «публіцистичності» фільмах, що подекуди нагадували інтимний репортаж. Потреба передати неспокій людини перетворилась у хворобливе внутрішнє переживання у зв'язку із сукупністю таких неприємних ознак часу, як незадоволеність власним життям, брехня та лицемірство владних і соціальних інститутів, розгубленість перед майбутнім, умовність моральних цінностей та моральна деградація, погіршення духовного стану людей, які вагаються між забезпеченням власного комфорту й докорами совісті.

Польський історик кіно Тадеуш Любельський важливими ознаками напряму вважає сучасну тематику, пов'язану з осмисленням виродження комуністичного ладу, розвиток дії переважно в провінції, реалізм оповіді та ситуацію «ініціації» героя (Lubelski, 2015, s. 425–426). Польська кінознавиця Доброхна Даберт вказує на «опозиційну» тематику фільмів, яка розкриває актуальні суспільні проблеми, і відводить центральне місце «моральній тривозі, реалізованій у різних естетиках» (Dabert, 2003, p. 23). Домінік Леппла підтримує думку, що стрічки «морального занепокоєння» передбачали сучасні теми, реалізм і соціальну ініціативу героя. Сюжетна дія, на думку автора, відбувається у цих стрічках «в інституціях на вторинній відстані від політики» (Lerpla, 2019, p. 167). Марек Гальтоф уточнює, що ці сучасні реалістичні фільми зосереджені на конфлікті між державою та особою, а також за допомогою завуальованих алюзій на політичне й соціальне сьогодення досліджують величезний розрив між офіційними постулатами та їх реалізацією, оголюючи тим самим соціальні та політичні наслідки комуністичної системи (Haltof, 2019, p. 222).

Зважаючи на ці тези, можна розглянути феномен «морального занепокоєння» в ширшому контексті, вийшовши за межі конкретних історичних реалій, однак зберігши ключові особливості кінематографічного напрямку: реалістичний показ повсякденності людей у їх драматичних стосунках з дійсністю; фіксація суспільних патологій через приватний світ людини; наявність ситуації моральної ініціації героя, перевірки його власних моральних принципів; явний чи прихований бунт героя проти хибних цінностей; актуалізація проблеми совісті, яка передбачає бажання жити чесно й гідно або ж слідувати шляху власної моральної деградації; актуалізація проблеми тривоги, зумовленої індивідуальним вибором людини, проблем відповідальності й ціннісних ідеалів, ставлення до несправедливості тощо.

Варто відзначити, що герої фільмів «морального занепокоєння» цілком закономірно не вписувалися в офіційні ідеологічні межі свого часу. Подібна ситуація мала місце і в українському кіно радянського періоду, де в часи доби «застою» виникла екранна «міська проза». В український кінематограф це визначення потрапило з літературної критики 60-х–80-х рр., позначивши таким чином напрям фільмів на протиположність міфопоетичному кіно. Об'єктом дослідження стрічок «міської прози» була людина з усім багатоманіттям її внутрішніх суперечностей. Фільми, що належать до «міської прози», зосереджуються на зображенні повсякденного життя в містах і часто фокусуються саме на внутрішньому світі героїв, їхніх переживаннях та взаємодії з оточенням. Цей підхід до кіно виник у відповідь на потребу відобразити сучасне життя міських жителів, їхні проблеми та індивідуальні шляхи. Зазвичай такі фільми показують, як персонажі намагаються знайти своє місце в місті, борються з проблемами самоідентифікації, адаптації та комунікації, перебувають у ситуаціях особистісної або емоційної кризи, переживають внутрішню трансформацію. У таких фільмах часто наявні елементи психологічної драми й розглядаються актуальні соціальні чи культурні теми, що стосуються міського середовища.

На українському екрані зображується герой, схильний до рефлексій, розгублений чи втрачений

в ієрархії цінностей. Вписуючи проблематику фільмів українського кіно в тематичний контекст європейського кінематографу, екранна «міська проза» сприяла подальшому розвитку екзистенціальної моделі поневірянь сучасника в місті. Місце, призначене для людського комфорту, парадоксальним чином виявляє небезпеку для духовних та моральних цінностей. Цю особливість зауважує кінознавиця О. С. Мусієнко, міркуючи про урбаністичні мотиви, що набувають «екзистенціальних вимірів, нагадуючи про трагічну розгубленість особистості у нетрях мегаполісу» (Мусієнко, 2008, с. 174).

Унаслідок підризу світосприйняття в межах соціалістичного способу життя й загального оновлення екранних смислів, здійсненого свого часу шістдесятниками, відбувається подальша трансформація радянського нарративу до міської екзистенціальної драми, де людина сприймалася вже не як безмовна частина колективу, а як самодостатня особистість, здатна до самозаглиблення й пошуку свободи. Фільми, у центрі яких зображувались внутрішні проблеми та різноманітні невітні перипетії особистості, ознаменували зміну соціальних і моральних пріоритетів. До таких репрезентативних нарисів належить, наприклад, стрічка Олександра Муратова «Чи вмієте ви жити?» (1970), яку Сергій Параджанов назвав «зразком поетичного кіно в урбаністичному вимірі» (Національний Центр Олександра Довженка, 2021, с. 102). Головна героїня — випускниця Харківської консерваторії, піаністка Наталя планувала одруження з інженером Дмитром, проте вибрала свого колегу — піаніста Олександра, з яким переїхала до Москви. Згодом вона усвідомила свою помилку, адже її новий чоловік виявився легковажною посередністю, представником безцільного богемного життя. Слід погодитися з тим, що фільм певною мірою вписується в канву кіно «моральної тривоги», адже головна героїня по-своєму протестує проти морально фальшивого життя, представником якого є її новий чоловік. Зрештою, його неприйняття змушує її повернутись додому. Цю мелодраму цілком справедливо можна розглядати в руслі західноєвропейського кіно, як твір з «новохвилевою» атмосферою та доволі виразною екзистенціальною темою людської самотності й розгубленості перед вибором майбутнього.

Дещо схожі мотиви мала українська кінострічка «Міський романс» (1970) Петра Тодоровського, яка розповідала історію кохання лікаря-рентгенолога Жені до студентки педагогічного училища Маші та перших труднощів спільного життя.

Одного з найбільш відомих кіногероїв «міської прози» зобразив на екрані Роман Балаян, чия стрічка «Польоти уві сні та наяву» (1983) посідає важливе місце в українській кіноурбаністиці. Немає сенсу вкотре переказувати історію співробітника архітектурного бюро Сергія Макарова та його три дні переосмислення власного життя напередодні сорокаріччя. Однак варто зазначити тенденцію до зображення на екрані характерного типу неприкаяного героя, який був підхоплений, зокрема, Балаяном. Герой на екрані захоплений своїми внутрішніми переживаннями, у пошуках давно утрачених почуттів, він продовжує марнувати власне життя, бігти «замкненим колом свого життя, врешті-решт не знаючи, куди і навіщо» (Братерська-Дронь, 2019, с. 114).

Балаянівський Макаров хоче зникнути, захотівшись від нестерпного життя. Над ним панують безвихідь, марність почуттів і нездатність адекватно комунікувати з іншими. У зв'язку з нездатністю до рішучого вибору герой наївно прагне замінити реальність власними фантазіями про те, що можна уникнути відповідальності, можна продовжувати жити так само абсурдно. Безвідповідальний і розгублений егоїст, який зберігає сліди минулої симпатичної натури, демонструє нині відверту зневагу до прийнятої соціальної та особистої стриманості. Саме такий прояв його особистого стає загальносоціальним явищем. «Криза середнього віку» є лише верхівкою універсального екзистенційного конфлікту, проблеми людського буття, втіленої в узагальненому образі «зайвої» людини, яка шукає власне місце й сенс свого прогавленого життя. Зрештою, це характерний прояв тогочасної «міської прози» — вибір форми екзистенційної драми про соціальну фрустрацію, де людське згасання розгортається на тлі занепаду цілої епохи, на тлі загальної кризи суспільства з подальшим «розкріпаченням індивідууму», з яким пов'язана тотальна розгубленість героя (Тримбач, 2016, с. 196).

Ведучи мову про режисерів «міської прози», яких цікавила проблема людини, як самотньої й абсурдної істоти, варто зазначити про Кіру Муратову. Свої ранні фільми «Короткі зустрічі» (1967) та «Довгі проводи» (1971, вийшов у 1987) режисерка наповнила окремійністю персонажів, зображенням парадоксальної ситуаційності з віддзеркаленням розпаду колективного життя й прискіпливою увагою до буття індивідуального. Проблема самотності пронизує перші фільми Муратової, демонструючи меланхолійні роздуми й своєрідну загубленість героїв у їхньому відокремленому бутті, що проривається з тенет суспільних і родинних обов'язків. Внутрішні проблеми пересічних героїв оповиті безсенсовістю, що збільшується протягом усієї творчості режисерки, душевним дискомфортом, застиглістю незмінно сірого буденного існування. Втома й особиста невлаштованість героїні «Коротких зустрічей» — співробітниця райради Валентини Іванівни, що потрапляє в обставини любовного трикутника, доповнюється більш акцентованою самотністю й тривогою героїні «Довгих проводів» Євгенії Василівни, яку непокоїть бажання самостійності сина Саші. Занепокоєння, викликане щораз більшою емансипацією сина, ставить героїню в екзистенціальну ситуацію духовного зламу (Погребняк, 2020, с. 147). Зважаючи на глибоко інтимне тлумачення жіночого характеру у фільмі, Любомир Госейко провів паралелі Муратової з такими режисерами, як Аньєс Варда, Віра Хітілова та Марта Месарош (Госейко, 2005, с. 248). У перших її фільмах абсурд і гротескна форма ще не такі яскраві, це радше інтимні драми з ліричною критикою соціалістичної системи, проте вже в цих стрічках наявні схематичні нариси ідей екзистенціалізму, лунає тема емоційної порожнечі (Журавльова, 2018, с. 93), зображується тенденція до поглиблення самотності людини.

У контексті відтворення на екрані екзистенціальних мотивів «міської прози» важливим фільмом Муратової видається «Астенічний синдром» (1989), у якому втомлені персонажі ізольовані від байдужого суспільства, де ніхто не прагне подолати власне патологічне погіршення душевного стану. Темний, порожній вагон, у якому їде герой у фіналі «Астенічного синдрому», завершує атмосферу душевного болю: він



самотньо прямує в темряву невідомості після повторюваного циклу блукань у трагічній екзистенціальній невизначеності, з якої немає виходу для беззахисного, але так само байдужого й виснаженого героя, що безпорадно лежить на підлозі, а насправді стоїть на порозі власної духовної загибелі.

Культуролог і кінознавець В. Л. Скуратівський, характеризуючи кіно Муратової, констатує: людина перетворилася на стафаж (Скуратівський, 2020, с. 88). Неможливість чути одне одного, всеохопна хаотичність і відсутність цілісності, пов'язана з внутрішніми станами героїв і світом навколо них, з одного боку, існує на тлі строгої радянської впорядкованості, де буття має бути регламентованим і контрольованим, з іншого — розкриває хаос перехідного періоду й часу невідворотного занепаду системи, «екзистенціальні безодні» побуту (Мусієнко, 2009, с. 217). Вищезгаданими картинками дійсно сформовано дискурс екзистенціального сум'яття, соціального занепокоєння й моральної тривоги. Герої по-різному переживають свої екзистенційні драми, однак всі позбавлені опори в спільних ціннісних орієнтаціях, переймаючись гнітючою непотрібністю й невписаністю в життя, перебуваючи в тотальному неспівпадінні із суспільством чи системою загалом.

Як порівняти з українською «міською прозою», кіно «морального занепокоєння» висловлювало екзистенційний суспільний неспокій у зв'язку із цілком конкретною постановкою проблеми етичного виміру в соціально-політичному контексті. Недарма Тадеуш Мічка зауважив, що кіно «морального занепокоєння» представило портрет суспільства, заснованого на «цінностях реального конформізму» (Miczka, 2007, s. 199). Поширений на екрані образ «конформіста» відображав типову ситуацію, коли в обмін на покірне дотримання правил людина отримує суспільні чи матеріальні вигоди. Власне, у період 1970-х рр. у кінематографі «морального занепокоєння» явище конформізму набуває яскравих викривальних ознак. На прикладі одного з ключових фільмів цієї течії «Захисні кольори» (1976) Кшиштофа Зануссі добре помітно прірву в ціннісному сприйнятті через зіткнення аспіранта Крушевського й цинічного доцента Шелестовського. Молодий ідеаліст Крушевський не може

осягнути конформізм доцента-кар'єриста, насправді зневіреного в можливості змін на краще. Його розуміння життя й системи загалом сприяло утвердженню принципу «захисних кольорів», які здатні допомогти підлаштуватись під будь-яку ситуацію і заглушити совість (між іншим, подібний «моральний диспут» був відображений в інших фільмах, таких як «Шанс» (1976) Фелікса Фалька, «Кімната з видом на море» (1978) Януша Заорського, «Диригент» (1980) Анджея Вайди). Шелестовського можна розглядати як розчаровану людину, внутрішній моральний компас якої трагічно викривився, спотворивши його особистість. Як відомо, спільнота конформістів єдина в бажанні не виділятися з-поміж інших, і дослідник Радослав Домке слушно звернув увагу на поширеність такої інтелігенції, яка доволі поступливо ставиться до соціально-політичної дійсності навколо (Domke, 2020, p. 176). Критичним колективним портретом польської інтелігенції був і фільм «Контракт» (1980) Кшиштофа Зануссі. Саме за достаток і відносний «добробут» герої сплатили втратою моральних цінностей, обравши для себе модель брехні, пристосуванства й лицемірства.

Усвідомлення правди про справжню суть системи спіткало й героя ключової картини «морального занепокоєння» — «Кіноаматор» (1979) Кшиштофа Кесьльовського. Філіп Мош проходить власну морально-ціннісну ініціацію, яка розгортається унаслідок маленької, але принципово важливої події в житті Моша — купівлі камери для зйомок новонародженої дочки. Згодом герой на замовлення партійного комітету фільмує життя свого заводу, потрапляє на фестиваль, починає життя «кіноаматора», і все для того, аби зрештою осягнути, наскільки великими є приховані й зацензуровані від людського ока сегменти контрольованої ідеологією і чиновницьким апаратом реальності, сповненої брехні й маніпуляцій. Щире бажання молодого режисера донести правду розсипається в нього на очах, а творчі зусилля нерідко призводять до негативних змін життя тих, хто потрапляє в об'єкти камери — етичної відповідальності екзистенціальному герою не уникнути.

Гострою постала проблема відсутності моральних запобіжників у влаштуванні власного життя, і деморалізацію героя яскраво відобразила історія пристосування до лицемірного й брехливого середовища, коли в боротьбі за високе становище поведінка стає все більш аморальною. Це можна спостерігати на прикладі фільму Фелікса Фалька «Розпорядник балу» (1977) про провінційного організатора свят Лютека, який за омріяне право вести бал пішов на шантаж конкурентів, доноси й зраду друга, та в кінострічці «Без любові» (1980) Барбари Сасс, де журналістка Ева так само не цуралась неетичних вчинків задля кар'єрних успіхів. Зрештою, героям іноді було надзвичайно складно скласти свій «іспит сумління» та здійснити рух до усвідомлення почуття відповідальності не лише за самого себе, а й за інших. Цим вони відображали моральну ініціацію не тільки особистості, а й цілого покоління (Mielczarek, 2008, p. 238). Герой, якого охоплювала «моральна тривога», був небайдужим до суспільних хвилювань. Його переживання мали екзистенційний характер, який мав наштотувати глядачів на усвідомлення небезпеки, коли для людини моральні цінності втрачають значення.

Для більш конкретного порівняння екзистенціального наповнення фільмів української «міської прози» з кінематографом «морального занепокоєння» варто звернутись до творчості одного з найцікавіших і, мабуть, дещо недооцінених режисерів напряду — В'ячеслава Криштофовича. Екзистенціальна проблематика характерна вже для його ранніх робіт, де режисер звернувся до актуальних тем, властивих кінематографу «застою», і, зокрема, до проблем інтелігенції. У своїх фільмах він аналізує повсякденне існування та психологічний стан чутливої людини, схильної до постійних рефлексій. Почати розбір фільмографії режисера варто з фільму «Перед іспитом» (1977) — історії про те, як 18-річна Таня готується вступати до інституту. Дівчина досі не визначилась з вибором, але на переконання матері має піти в педагогічний. Не знайшовши порозуміння з мамою та своєю подругою, занурена в себе Таня йде блукати на вулицю. Там отримує від випадкової жінки квиток в театр, де знайомиться з чоловіком Іваном, який не дочекався своєї знайомої. У той час як

Іван видається людиною дещо розчарованою та примиреною з власним життям, Таня поки що зберігає по-наївному чесні прояви прямої й безкомпромісності. Юна героїня сповнена питань та невизначеності, які резонують зі світоглядом Івана. Чоловік і дівчина проводять разом день. Між ними виникає екзистенційний діалог, що змушує обох поміркувати над своїми життєвими шляхами, а Таню підштовхує до вибору майбутнього. Уже тут Криштофович намічає присутню в майбутніх фільмах лінію непростого духовного пошуку людини, яка стоїть перед іспитом життя. Пізніше морально-етичний акцент відчутно з'являється в його стрічці «Своє щастя» (1979), а також фільмі «Дрібниці життя» (1980).

Розкривати проблему дискомунікації, подану в ракурсі ще більш гнітючої самотності, Криштофович продовжив у фільмі із символічною назвою «Самотня жінка бажає познайомитись» (1986) — історії знайомства й стосунків незайманої працівниці швейного ательє Клавдії з розлученим безробітним інвалідом Валентином. Питущий і трохи нахабний герой проявляє себе як людина знедолена, самотня й покинута, але загалом інтелігентна й доволі ввічлива. Колеги та керівництво не схвалюють спілкування дорослої самодостатньої жінки з таким пройдисвітом, і вона остаточно прощається з ним. Пошкодувавши про свою різкість, героїня буде шукати чоловіка, але марно. Її симпатія до нещасного губиться під тиском зовнішньої думки й власних невиправданих очікувань.

Найбільшим же потраплянням в екзистенціальний вимір «міської прози» видаються фільми Криштофовича «Автопортрет невідомого» (1988) та «Приятель небіжчика» (1997). Саме ці стрічки найяскравіше звертаються до проблем екзистенціалізму та образу «зайвої» людини з її неприкаяністю й непотрібністю. «Автопортрет невідомого» (1988) — драматична історія невідомого поета Ігоря Белова. Свого часу він мав бажання досягти визнання, однак все склалося інакше. Нині він мешкає в автомобілі, окремо від сім'ї, на відлюдді з іншими холостяками, так би мовити, веде життя «на колесах» — своєрідний рух без мети, вільний і мінливий, проте безнадійний. Те, що мало би порятувати з повсякденної побутової рутини, лише підсилює відчуття



самотності, оголює порожнечу буття, заганяє героя на «узбіччя» соціального функціонування.

Одного разу Белов потрапляє в старий кіно-театр на дивний показ. На екрані демонструється фільм, що розповідає точнісіньку історію його власного життя. Герой вражений схожістю на нього екранного поета Белова, який живе в автомобілі, безнадійно намагається пробитись у редакцію, має ті ж теплі почуття до доньки й так само тікає від власних обов'язків та відповідальності. Пережитий шок змушує справжнього Белова знову подумати про своє невдале життя, у якому він, як митець, не зумів реалізуватись. Криштофович звертається до образу інтелектуала, який переживає духовну та екзистенційну кризу. Герой — лише один з багатьох людських «уламків» — зневірених і зламаних, які ніяк не вписуються у світ і лишаються «невідомими». Зображуючи історію людини, якій не вдалось реалізувати себе ні у творчості, ні у сім'ї, Криштофович досліджує явище не лише соціальної, а й духовної безпритульності, яка набуває метафоричного забарвлення й зчитується вже не стільки в буквальному сенсі, скільки у сфері душевних поневірянь та екзистенційної покинутості. Показова й сама назва та постать героя «невідомий» — певне тривожне непорозуміння із самим собою, сприйняття себе як чужого. На прикладі Белова помітно, як герой «міської прози» дедалі більше перетворюється на маргінала (принагідно згадаємо фільм О. Фіалка «Бич Божий» (1988), де головний герой — вокзальний волоцюга, який обкрадає пасажирів, а також героїв фільму «Смиринний цвинтар» (1989) Олександра Ітигілова). Дійсно нерідко трапляються на екрані люди, які стали маргіналами в соціумі, щоправда, у польському кіно «морального занепокоєння» їх маргіналізація в суспільстві, сповненому державної «пропаганди успіху», була зумовлена більш виразними етичними установками та часто мала зв'язок з лінією героїв-ескапістів, які цілковито присвячують себе роботі та інтелектуальному пошуку в спробах не запламувати власну совість. Зауважимо й супутній до цього мотив ізоляції героя (наприклад, в образі такого собі вченого-відлюдника в К. Зануссі у «Структурі кристалу» втілюється насамперед споглядальницька позиція, а не рішучість опору).

Повертаючись до Криштофовича, слід додати, що він продовжує раніше позначену «міську» тематичну лінію, у якій саме координати міста стають координатами морально-екзистенціальних поневірянь людини. Герої «міської прози» по-своєму егоцентричні: нерідко спостерігаємо ознаки абсолютизації свого Я, а подекуди нехтування почуттями інших людей, що цілком закономірно зумовлює ізоляцію індивіда, розпад його зв'язків зі світом, гнітюче відчуження. Скрізь у їхньому житті присутня пуста людського існування й болісні внутрішні переживання.

Подібне враження справляє і фільм Криштофовича «Приятель небіжчика» (1997). Безробітний перекладач Анатолій не може впоратись з новою для нього дійсністю 90-х. Допоки навколо всі якось влаштовуються, часто не нехтуючи будь-якими засобами, герою ніяк не вдається адаптуватися до нових економічних та передусім соціальних умов. Його особистий світ остаточно руйнується після розставання з дружиною, яка обирає іншого чоловіка. Анатолій, випадково дізнавшись від старого товариша про можливість легко вирішити проблему ліквідації людини, наважується звернутись до кілера. Герой вкладає у конверт власне фото, однак інстинкт самозбереження перемагає, і Анатолію доводиться найняти для свого вбивці вже іншого кілера: «Так від фільму до фільму екзистенціальна самотність персонажів В. Криштофовича продовжувала поглиблюватись, обернувшись своєрідним духовним декадансом — самозаглибленням, остаточним усвідомленням героєм своєї “непотрібності”, аж до того, що в “Приятелі небіжчика” інтелектуал-перекладач перетворюється на злочинний елемент» (Зубавіна, 2008, с. 59). Після успішної ліквідації герой поступово залучається до життя своєї жертви — фактично бере на себе турботу про його дружину та маленького сина з кволою надією на поновлення життя.

Фільм не просто відтворює дух часу 90-х рр., де хаос нових порядків і справжня торгівля смертю входять у звичний побут, а постає більш універсальною історією екзистенціального героя. Режисер звернувся до відчуття тривоги, показавши, що з набуттям зовнішнього комфорту

неодмінно приходять проблеми «духовного метастазу» (Сидор-Гібелінда, 2004, с. 230). У відгуках закордонної преси згадували відтворення на екрані часів стурбованості й безладдя, пануючого холоду почуттів. Критик Олів'є Сегуре у своєму відгуку навіть називає зображене місто «неврастенічним» (Бурмейстер, 1997, с. 59), а українська дослідниця І. Зубавіна зазначає, що місто в стрічці постало «квазіорганізмом» і набуло статусу учасника подій (Зубавіна, 2007, с. 159).

На тлі фільмів, які цілком конкретно відтворювали хворобливу соціальну атмосферу 90-х рр., особливо виокремлюються «Перший поверх» (1990) І. Мінаєва і «Шамара» (1994) Н. Андрейченко. Зокрема, «Перший поверх» вдало продемонстрував звуження міського простору до меж тісного занедбаного помешкання. Історія трагічного кохання студента Сергія та перукарки Наді стала віддзеркаленням соціальної турбулентності того часу, адже за вікном їхнього першого поверху, за фасадом символічної ходи з плакатами з гаслами про перебудову повільно занепадає вся радянська держава.

Саме відображеною фіксацією деструктивного начала, що зумовлює негативні зміни духовного життя, українська «міська проза» викликає стійкі аналогії з польським кінематографом «морального занепокоєння». Окрім екзистенціального спрямування, у межах «міської прози» теж часто постають герої, у яких деформоване сприйняття моральних цінностей, а, як відомо, екзистенція нерозривна від моральної позиції людини, її внутрішніх переживань, особливо в умовах втрати соціальних орієнтирів і духовних ідеалів суспільства. В українській міській прозі приватний особистісний світ, як і в кінематографі «морального занепокоєння», є відбиттям загальної моделі «несправної» комунікації між людьми. Герої мають справу з особистісними проблемами, які насправді можна розглядати в морально-етичному вимірі. Неможливість сприймати світ у його реальному вигляді породжує перманентну тривогу, вічну природу «екзистенційного занепокоєння», що можна проілюструвати словами героя «Чеховських мотивів» Муратової: «Час завжди однаковий — час завжди грубий».

Особливу увагу в цьому контексті привертає постать інтелігента, відтворення образу якого в польському кіно, як і в українському, було викликане актуальною проблемою етосу, що відсилає до загостреного почуття відповідальності. Слід вкотре звернути увагу на зображення інтелігенції, що покійно ставиться до соціально-політичної дійсності. Це люди, які задля свого спокою обирають конформізм. Компроміс з власною совістю породжував етику примирення із загальним лицемірством, а поодинокую незгоду ховав у невеличкому приватному просторі, розділеному з найближчими людьми. Багатьох зображених на тогочасному екрані інтелектуалів можна звинуватити у відсутності боротьби й нерішучості, коли інтелігенція розчинялась у безсиллі та розгубленості (Miczka, 2007, р. 199). Відсутність «етичної постави» інтелігента (Національний Центр Олександра Довженка, 2021, с. 180) можна було спостерігати як у польському «моральному занепокоєнні» (особливу увагу на це звертав К. Зануссі), так і в українській «міській прозі» (паралелі знаходимо у того ж В. Криштофовича).

Наприклад, у стрічці-передвіснику «морального занепокоєння» «Структура кристалу» (1969) Зануссі зображає світоглядну різницю між науковцями Яном і Мареком. Ян замість традиційної діяльності науковця обрав сімейне життя посеред природи, де він займається дослідженнями у своє задоволення. Водночас прагматичний та амбітний Марек не розуміє цього й намагається витягнути Яна назад у професійне наукове життя, однак той не зважає на чужі судження та мрії про успіх, який часто досягається безчесним шляхом. Ці мотиви дещо переграють із стрічкою Криштофовича «Своє щастя». І справді, персональне щастя Ян і Резніков уявляють в контексті чесного життя, правдивого передусім для самих себе. Ще більш відчутно це у «Константі» (1980) Зануссі, де принциповий Вітек уникає будь-яких нечесних угод, намагаючись жити згідно з моральними законами. Його прагнення справедливості стає на заваді реалізації власних планів і ставить героя в немилість нечесного начальства та цинічних колег.

Для додаткових паралелей не зайвим буде пригадати й український фільм «Осяння»

(1971) В. Денисенка, у якому розповідалось про діяльність учених-мікробіологів і те, як вони намагаються знайти спосіб боротьби з онкологічними захворюваннями. Головний герой стрічки — вчений Юрій Морозенко у виконанні Богдана Ступки — досліджує проблему раку, присвячуючи себе науковим пошукам і високій меті, на відміну від колег, які більше переймаються власним комфортом. Своєрідна жертвенність заради ідеалу стає перешкодою не лише в стосунках зі знайомими, а й з власною дружиною, якій складно зрозуміти Юрія. Дещо схематичніше проблему важкого етичного вибору у сфері науки й медицини також порушує стрічка В. Івченка «Шлях до серця» (1970). Переживання професора Андрія Приходька щодо майбутньої операції з трансплантації серця поєднуються з болісними перепонами в його особистому й сімейному житті.

Загалом же здатність героїв до опору та обстоювання власних принципів доволі рідко набуває форм відкритого протистояння чи бунту. У польському кінематографі 70-х рр. більш рішуча стратегія опору все ж знаходила своє екранне втілення й мала суттєвіше політичне звучання на відміну від фільмів «міської прози», як це було у фільмах Януша Кішовського «Індекс» (1977) та «Кунг-фу» (1979). Зокрема, Юзеф Монета з «Індексу», якого відрахували з університету на хвилі подій березня 1968 р., був прикладом безкомпромісного ставлення до людей навколо себе. Не схилиючись перед хитрими конформістськими установками, що панували серед його оточення, Юзеф намагався не зраджувати власним принципам і, як наслідок, не знаходив собі місця в суспільстві (ретранслятором схожих настроїв і критичної позиції був герой фільму Януша Заорського «Дитячі питання» — молодий архітектор Місь, якому у власній боротьбі за ідеали так само довелося стикнутися з гіркими розчаруваннями). В іншому фільмі Кішовського «Кунг-фу» був зображений прояв групової солідарності. Компанія старих товаришів намагалась захистити Вітека, якого звільнили з роботи за викриття шахрайства на підприємстві.

Непримиренним до дійсності був і герой фільму «Провінційні актори» (1978) Агнешки Голланд — актор Кшиштоф, який не міг змиритися

з профанацією в ході постановки п'єси у своєму театрі. Власне бачення вистави та бажання створити серйозне висловлювання для глядачів призводять Кшиштофа до вигорання й зриву і, як наслідок, — загострення кризи в стосунках з дружиною та відносінах з керівництвом театру.

Варто відзначити й присутній у тогочасних фільмах мотив непевності в майбутньому, що полягає в роздумах та екзистенційних пошуках відповідей на питання, як жити і що обирати. Зокрема, у стрічці «Ілюмінація» (1973) Зануссі звернувся до цієї проблеми через образ молодого вченого Франтішека, який переймається філософськими питаннями, але не знаходить задовільних відповідей. Вибір власного шляху межує з душевною кризою. Герой хоче реалізуватись, набути необхідної мудрості, однак цей процес не допускає моральних компромісів. Польський історик Радослав Домке стосовно цього явища використовує влучне словосполучення «екзистенціальна тривога» (*egzystencjalny niepokój*) (Domke, 2020, p. 167). Через цю тривогу режисер передає значення відповідальності героя за самого себе й власне життя. Зауважимо звернення до цієї тематичної лінії в ранньому фільмі Криштофовича — «Перед іспитом».

Польський культуролог і кінознавець Тадеуш Мічка зводить теми кіно «морального занепокоєння» до двох загальних: «про атрофію почуття й аномалії сімейного життя» та «про виродження комуністичної системи і протиприродні явища в повсякденному житті» (Miczka, 2007, p. 197). У процесі розгляду українського кіно ці універсальні теми цілком доцільно об'єднати в одну — криза політичної системи, соціальні вади і їх вплив на особисте життя людини. Слід звернути увагу на показ руйнівних проявів у сімейному житті, які по-різному яскраво постають у фільмах «Провінційні актори» (1978) А. Голланд, «Кіноаматор» (1979) К. Кесльовського, «Сімейне життя» (1971), «Квартальний звіт» (1975) К. Зануссі та інших, водночас як в українському кінематографі з уже згаданих — «Польоти уві сні і наяву» (1982) Р. Балаяна, «Автопортрет невідомого» (1988), «Приятель небіжчика» (1997) В. Криштофовича. Процес розпаду сімей як локальних світів соціуму стає центральною темою в його фільмі «Дрібниці життя» (1980), а також



є головним процесом у стрічці «Без наркозу» А. Вайди (1978). Між іншим, показова картина «Без анестезії» (1978) про журналіста Міхаловського, який через необережність на телебаченні прокує невдоволення партійного начальства, вкотре демонструвала соціальну неприкаяність героя. Втрачаючи роботу, Міхаловський паралельно стикається з доволі принизливим для себе процесом розлучення зі своєю дружиною. Жінка вирішила обрати опонента чоловіка, що виявився більш лояльним до системи. Міхаловський в одну мить стає викресленим зі звичного йому суспільного ладу.

Симптоматичним видається збіг фільмів «Самотня жінка» (1981) Голланд та «Самотня жінка бажає познайомитись» (1986) Криштофовича, що перегукуються вже самими назвами. У центрі оповіді обох фільмів яскраво постає екзистенціал самотності, відтворення важкого почуття власної неможливості змінити ненависні умови життя. У фільмі Голланд самотня листоноша Ірена — жінка середнього віку, якій щодня доводиться долати рутинні труднощі: відчувати тиск сусідів, нервово працювати й самотійно виховувати сина. Вона теж знайомиться з чоловіком — молодшим за неї пенсіонером з каліцтвом. Взаємні почуття двох самотніх вразливих людей надихають їх на втечу від остогидлого побуту на Захід, проте спроба завершується для обох страшною трагедією. У «Самотній жінці» Голланд набагато гостріше зображена гнітюча неможливість вирватись з тяжкої безперспективної повсякденності, а сама історія роману героїв сприймається як болісні міркування про самотність, розпач і моральне падіння людини у відчаї. Драматична й нерідко навіть трагедійна інтонація фільмів демонструє, що рух до нещасливого фіналу однаково вражає активних і пасивних героїв, проте активні програють свою боротьбу проти соціуму, а пасивні страждають через внутрішні конфлікти. У багатьох сюжетах (можливо, найбільшою мірою в Кесльовського) фатум постійно переслідує героїв, нагадує про крихкість їхнього самотнього існування посеред морально розгубленого суспільства, що водночас було характерним і для багатьох українських фільмів «міської прози».

Окремої згадки поза «міською прозою» заслуговує фільм «Цвітіння кульбаби» (1992) О. Ігнатуші, як втілення своєрідної лінії невдалого бунту на українському екрані. Молодий хлопець Юрась, відсидівши вісім років за хуліганство, виходить із в'язниці опинившись вже в незалежній Україні. Запальний юнак незграбно намагається вписатися в нову картину світу, але все одно його переслідують як цілком конкретний зовнішній нагляд, так і власні внутрішні перепони. Звільнення сповненого хоча б якихось надій на нове життя хлопця в кінематографі початку 1990-х рр. було доволі прямою метафорою звільнення із «в'язниці народів» СРСР. Ця історія дещо перегукується з фільмом «Спокій» (1976) К. Кесльовського, де протилежність Юрася — Антек Гралак після ув'язнення виходить на свободу, сподіваючись почати нову сторінку життя — простого й без зайвих неприємностей. Намагаючись зберегти дружні стосунки з колегами й свою вдячність роботодавцю, Антек втрапляє в робочий конфлікт, де йому потрібно обрати сторону. У цьому фільмі Кесльовським змальована гірка доля скромної людини, яка не може отримати навіть найменшого — елементарного спокою в житті. Норовливому ж герою «Цвітіння кульбаби», на відміну від Антека, доводиться активніше протистояти залишкам старої системи. Та і сам Юрась сповнений неспокійної вдачі, що притягує до нього халепи. Нездатність відшукати власне місце захована лише в ньому. Саме за те, що, зі слів самого Юрася, він «не уживається із самим собою» хлопець вочевидь і потрапив до в'язниці. І це теж певною мірою є сигналом його внутрішньої тривоги.

Більшість фільмів польського «морального занепокоєння» були протилежністю до ретрансляції офіційної пропаганди партійної влади, розкриваючи актуальні загальносоціальні теми тогочасної країни. Тобто, кінематограф розвивався як складова суспільного протесту — як проти системи, так і проти особистої моральної деградації кожного. Можна міркувати про започаткування своєрідної програми «морального очищення» суспільства шляхом кінематографічного опрацювання тих суперечностей, які накопичились у раніше негласних сферах життя. У польському кіно соціально-політичний

аспект зі зрозумілих причин проявився набагато гостріше, ніж в українському, де він був більш розмитим і розчиненим у морально-етичній площині. І хоча в польському кіно «морального занепокоєння» на екрані набагато частіше поставав герой, що намагається захистити власну гідність та прагне опиратися системі, все ж доцільно стверджувати, що, у той час як кінематограф «морального занепокоєння» фіксував життєву неспроможність польського комуністичного режиму, українська «міська проза» закарбовувала ознаки занепаду радянської системи. Міркуючи про метафоричний пік алюзії на кінець комунізму, доречно згадати слова Л. Госейка, які стосувались фільму Ю. Ілленка «Лебедине озеро. Зона» (1989), але передавали загальне сприйняття кінця епохи: «Апріорі поняття зони в Ілленка поширюється на всю націю, духовну порожнечу якої стереже велетенська поржавіла скульптура, що її регулярно перефарбовують» (Госейко, 2005, с. 367). У польському ж кінематографі таким апофеозом і своєрідним підсумком стрічок «морального занепокоєння» можна вважати «Допит» (1982) Р. Бугайського, що розповідає історію ув'язнення невинної жінки працівниками Управління безпеки.

Навіть не прямо виражений опір політичному режиму чи законам спотворених соціальних взаємин тримав митців, так би мовити, «у тонусі» та об'єднував в опозиції до цензури. Ця особливість роботи у час обмежень подібно відчувалась і в тогочасному польському кіно, і в українському. І. Б. Зубавіна в інтерв'ю з Р. Балаяном ставила йому питання про причини малої кількості робіт у перебудовчі роки, коли для режисерів були зняті цензурні обмеження, на що Балаян відповів: «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» (Зубавіна, 2006, с. 262). Схожу рефлексію висловлював раніше К. 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» (Stok, 1993, с. 151). Потім, на думку режисера, стало можливо спілкуватись з аудиторією відкрито, але людей це цікавило вже значно менше. Час єднання з глядачами в неприйнятті системи пройшов. Кесльовський порівнював це з дилемою в'язня, який вийшов з в'язниці й відчув беззахисність перед життям, адже за ґратами він не стикався з повсякденними проблемами, які має щодня на свободі.

Попри немалі досягнення напрям «морального занепокоєння» не оминув критичних зауважень. Цьому кіно, зважаючи на форму його творів, дорікали за вже згадану «публіцистичність», а також критикували за «драматургічну схематичність» (Lubelski, 2015, р. 426). Критикиня Марія Корнатовська навіть висловила тезу про «новий соціалістичний реалізм», який спрямовувався не проти влади та системи, а лише проти місцевих керівних осіб (Kornatowska, 1990). Вона критикувала фільми за мізогінію, оскільки більшість стрічок підпорядковували жінок чоловічим персонажам, і зазначала, що більш сприйнятлива для влади моральна тематика буцімто підмінила політичну критику (Даберт, 2000, с. 42). Цей факт наводить і Марек Гальтоф, відзначаючи те, що через державну цензуру система не атакується безпосередньо, а фільми націлені на інституції, функціонерів, корупцію та «суспільні хвороби» (Haltof, 2019, с. 222). Повторюючи тези про індивідуалістичний етос персонажів, Марек Гальтоф писав про відсутність психологічної чи соціологічної глибини, нібито чіткий поділ на позитивних та негативних персонажів, а також показ на екрані саме типів, а не реальних героїв. Базуючись здебільшого на уже висловлених зауваженнях Корнатовської, він бачив світ у фільмах «морального занепокоєння» як світ переважно чоловічих персонажів, де жінки відіграють вторинну роль (хоча навряд чи такими є героїні Кристини Янди у фільмах Анджея Вайди «Людина з мармуру» та «Диригент» або ж героїні фільмів «Самотня жінка» Голланд чи «Без любові» Барбари Сасс) і часто не бажають зрозуміти психологічних мук головного героя (Haltof, 2007, с. 30). Корнатовська ж

не вбачала в цих картинах ознак новаторства, а через страх влади глядачам подавали спрощену картину світу, позбавлену гострих запитань.

Із сучасного погляду тези Корнатовської, як і зауваження Гальтофа, звісно, мають слушні аргументи, однак, на думку автора статті, є лише частково справедливими. Кіно «морального занепокоєння» навряд чи варто звинувачувати в тому, що фільми замикались в абстрактних інтелектуальних дилемах чи тим більше не ставили запитань глядачу. Актуалізувавши проблему моральної вразливості людини, зафіксувавши суспільні патології через конкретні приватні історії, продемонструвавши невідповідність проголошених і нібито підтримуваних суспільством ідей життя в умовах «реального соціалізму», ставши додатковим джерелом критичної думки, яку важко було отримати від ЗМІ, мистецтва загалом, це кіно відіграло нехай для когось і незначну, але, безсумнівно, потрібну роль у процесі поступового повалення комуністичної влади в країні. Тут видається доцільним звернутись до спостережень Барбари Журек (Żurek, 2014), яка відкидала звинувачення кінематографу «морального занепокоєння» в упереженості. Аналізуючи постать героя цього кіно з точки зору сучасності, слід звертати увагу на конкретний історичний час і відповідну суспільно-політичну культуру. Складно заперечити наявні на той момент потенційні наслідки сумнівів в авторитеті соціальних і владних інститутів, а також доконаний факт численних заборон фільмів цензурою. Очевидно, що роботи митців цього напрямку не вписувались у поле партійної пропаганди, хоч їхня критика дійсно часто була завуальована й могла не проговорюватись з екрану буквально. Справедливим буде зазначити, що кіно «морального занепокоєння» все ж не було «моралізаторським» і часто демонструвало на прикладі своїх героїв межі пристойності, яких бракувало суспільству в умовах того часу. Окрім поступового нівелювання пропагандистської оптики партійної влади, це кіно говорило про загальнолюдські моральні проблеми, засвідчувало спотворення цінностей та зміни в пріоритетах суспільства. Ця теза є певною мірою правдивою і для кіно «міської прози», яке попри більшу цензурну обмеженість виводило

на екран екзистенціального героя, що випадав з меж ідеологічно контрольованого суспільства. Зважаючи на це, навряд чи слід недооцінювати важливість здійсненої спроби звернення суспільної уваги до гострих соціальних і міжособистісних протиріч, вихоплених з фактично заборонених для показу сфер життя.

З огляду на контекст існування цього кінематографу, видається доволі аргументованою думка про те, що фільми «морального занепокоєння» задокументували похмуру епоху 1970-х рр. і за своєю суттю все ж зуміли певною мірою «розхитати» внутрішній «спокій» поляків та інших небайдужих до питань історії та етики глядачів. Консервативна ідеологія і патріархально-класовий характер, у яких нині звинувачують цей кінематограф, цілком можуть накладатись і на фільми «міської прози», що є питанням окремої дискусії. Широке коло порушених проблем робить ці напрями напроцуд цікавими об'єктами відповідного кінознавчого, культурологічного й суспільно-політичного дослідження сучасності.

Звернення до кіно «морального занепокоєння» та його особливостей актуальне у зв'язку з міркуванням з приводу морально-ціннісних тенденцій часу, проблем відповідальності, совісті й провини, некоммунікбельності, самотності, тривожності, невизначеності тощо. Саме такі ознаки драматичної екзистенційної ситуації потрапляють у фокус уваги сучасних кінематографістів, для яких мистецькі роздуми про неспокій і вразливість людини стають необхідністю. У новітньому українському кіно деякі із цих рефлексій продовжують мати яскраво виражений «міський» характер і тут можна перелічити ряд фільмів, серед яких є: «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, а також стрічки, що є рефлексією на 90-ті рр. — «Я і Фелікс» (2022) І. Цілик, «Ти мене любиш» (2023) Т. Ноябрьової, «Ля Палісиада» (2023) Ф. Сотниченка. Зокрема, у згаданих фільмах В. Васяновича, М. Степанської, Р. Балаяна особливо відчутні екзистенціальні ознаки.

Звертаючись задля порівняння до польського контексту, варто навести слова Уршулі Ґожеляк, яка, аналізуючи сучасне польське кіно, констатує:



«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» (Тожеляк, 2007, с. 6).

Нині зрозуміло, що хоча канон польського кіно 70-х рр. мав артикульований вимір соціально-політичного порядку тодішньої Польщі, чи варто обмежувати якимись рамками те абсолютне й універсальне, що приховано в «моральному занепокоєнні», характерному насправді для будь-якого історичного часу. Сучасна світоглядно-ціннісна модель української ситуації полягає в критичному загостренні озвучених проблем, адже ідеться про війну та про необхідну консолідацію суспільства, у якому надзвичайно помітні будь-які найменші соціальні, психологічні, ідеологічні, культурні коливання й прояви дезорієнтації та сумнівів у власному майбутньому. Побіжно глянувши на тематику сучасного українського кіно й особливо фестивальных фільмів, можна відзначити стійкі морально-екзистенціальні мотиви, де все більша увага приділяється розкриттю внутрішнього життя героя, його світоглядних орієнтирів та духовних прагнень.

**Висновки.** Таким чином, у фокусі уваги «міської прози» перебуває зазвичай пересічна людина і її, так би мовити, «невідфільтроване» життя. Вона неблагополучна з різних причин, часто знедолена й непотрібна. Відтворене в «міській прозі» людське відчуження передає екзистенціаль самотності, посилений станами тривоги й некоммунікабельності, вирізняється доволі виразною екзистенціальною проблематикою, яка передбачає заглиблення в психологію вразливої особистості, що рефлексує, та зосередженість на морально-психологічних аспектах її існування. Людина в більшості цих фільмів переймається цілком звичними побутовими проблемами, проте її роздуми сповнені не просто мелодраматичної інтонації людської меланхолії, викликані кризовими моментами життя, а насамперед відтворенням болісних порухів душі. Безвідносно до політично завуальованих висловлювань люди показані в плинній повсякденності,

забарвленій екзистенціальними відтінками. Соціально-психологічні драми пронизує прискіплива увага до особистості, індивідуалізм, морально-психологічне буття у вирі людських суперечностей, а кризова ситуація є постійною тканиною оповіді. Особливу роль у «міській прозі» відіграє концепт «безпритульності» — відсутність свого місця, недоступність омріяного спокою та затишку навіть у матеріальному сенсі, що корелюється з перехідним періодом загальної деструкції та своєрідного духовного занепаду радянського устрою.

Проведений кінознавчий аналіз свідчить про певні паралелі між українською «міською прозою» й польським кіно «морального занепокоєння»: спільні тематичні лінії та окремі подібності в образі героя, відтворення своєрідного періоду «стагнації», апелювання до базових екзистенціальних мотивів, увага до особистості та її повсякденного буття, відображення соціального й духовного хаосу часу та морально-етичних проблем сучасника тощо. Ідейно-тематична схожість не дивна, адже якщо початок другої половини ХХ ст. загалом можна вважати роками усвідомлення соціально-політичної несправедливості й спротиву в країнах Варшавського договору, то наступні роки обернулись розчаруванням та зневірою в можливостях вільного вибору майбутнього. Ознаки часу в кіно «морального занепокоєння» і «міській прозі» попри деяке абстрактне узагальнення все ж істотно переопреділяються, коли йдеться про соціальний неспокій, людську невдоволеність умовами й способом життя в обставинах брехні державних та соціальних інститутів країни, ознаки моральної дезорієнтації під впливом ідеологічного тиску й постійних подвійних стандартів у проблемах етичного характеру — нехтування мораллю і власною совістю задля забезпечення свого комфорту. Тому й видається логічним міркувати про деяку спільність міркувань, втілених у двох зазначених кінематографіях, схожість рефлексій про морально-етичне почуття в мінливих екзистенціальних ситуаціях.

Польський досвід тому й видається актуальним, зважаючи на сучасні українські реалії, у яких на тривалі роки поєднані екзистенціальна травмованість війною та морально-етичні

рефлексії. Подолання світоглядних потрясінь стає необхідним досвідом, що передбачає осмислені кінематографом «морального занепокоєння» розлади комунікації, моральну вразливість, втрату життєвих орієнтирів, переживання стану невизначеності, девальвацію духовних цінностей і проблему людської довіри. Герой «морального занепокоєння», перебуваючи у світі моральних сумнівів, здійснює свій рух до усвідомлення неможливості спокою, відчуття крихкості життя. Він мучиться від вибору, намагаючись відшукати сенс буття й бажану свободу.

Сучасне українське кіно пов'язане з актуалізацією екзистенціальної проблематики, яка стає вкоріненою в національній свідомості. Особливе значення має наратив пошуку морального опертя в житті, особистої відповідальності героя та небайдужості до ціннісного вибору людини. У цьому контексті слід зауважити про близькість сучасних українських стрічок до відтворення феномену такої собі «моральної вразливості», яка проявляється в житті незахищеної людини, враженої світоглядними потрясіннями, втратою орієнтирів і внутрішнього спокою. Ці ознаки нині помітні у фільмах «Атлантида» (2019), «Відблиск» (2021) В. Васяновича, «Погані дороги» (2020) Н. Ворожбит, «Бачення метелика» (2022) М. Наконечного, «Додому» (2019) Н. Алієва, «Клондайк» (2022) М. Ер Горбач та ін.

Тою чи іншою мірою роботи багатьох сучасних українських авторів по-різному відображають трансформацію духовного стану людини включно з проблематикою посттравматичного синдрому, відчаю, страху, тривоги й смерті, самотності та некоммунікабельності, розгубленості перед майбутнім тощо. Усі ці рефлексії невіддільні від етичних міркувань і формують обличчя героя, який у ворожому морально дезорієнтованому світі бажає не просто вижити, а й із честю відстояти власну свободу та гідність.

**Перспективи подальших досліджень.** Отримані результати сприяють кінознавчим і мистецтвознавчим дослідженням українського кінематографу, що належить до напрямку «міської прози», а також польського кіно «морального занепокоєння». Зважаючи на зображений у цих фільмах соціально-політичний контекст, спільність окремих тематичних мотивів і проблематику, ця тема лишається актуальною для майбутніх розвідок української кінознавчої науки. Дослідження сприяє визначенню специфіки етичного і філософського виміру образних напрямів українського та польського кіно, подальшому вивченню культурного феномену «морального неспокою» через його кінематографічне відображення, а також ширшому аналізу загального соціокультурного контексту східноєвропейського кіно другої половини ХХ століття.

#### Список посилань

- Братерська-Дронь, М. (2019). У холодній вирві часу (Пам'яті Олександра Вампілова і шістдесятників). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 24, 112–117.
- Бурій, А. (2015). Вихідні положення екзистенціалізму в кіномистецтві: екзистенціали людського існування. Частина I. *Молодий вчений*, 9(1), 99–105.
- Бурмейстер, А. (1997). Зарубіжна преса про фільм «Приятель небіжчика». *Кіно-Театр*, 5, 59.
- Госейко, Л. (2005). *Історія українського кінематографа: 1986–1995*. КІНО-КОЛО.
- Гожеляк, У. (2007). Як упізнати новий польський фільм? *КІНО-КОЛО*, 33, 6–7.
- Даберт, Д. (2000). Як жити? Про кіно морального неспокою сьогодні. *Кіно-Театр*, 5, 40–43.
- Журавльова, Т. (2018). Три історії про кохання: мелодраматизм в кіносвіті Кіри Муратової. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2, 89–97.
- Зубавіна, І. (2006). Роман Балаян: Польоти як еманация свободи. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 3, 255–270.
- Зубавіна, І. (2007). *Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті*. ФЕНІКС.
- Зубавіна, І. (2008). Вячеслав Криштофович (До 60-річчя від дня народження). *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*, 1, 58–62.
- Мусієнко, О. (2008). Метафізика міського ландшафту. *Мистецтвознавство України*, 9, 165–175.
- Мусієнко, О. (2009). *Українське кіно: тексти і контексти*. Глобус-Прес.

- Національний Центр Олександра Довженка. (2021). *Польоти уві сні та наяву / Flights in Dreams and Reality*.  
 Погребняк, Г. (2020). *Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття*. НАКККіМ.  
 Сидор-Гібелінда, О. (2004). Українське кіно 1990-х: Аспекти візуальності. *Сучасне мистецтво*, 1, 227–242.  
 Скуратівський, В. (2020). *Скуратівський у КІНО-КОЛО (1997–2008)*. Інститут культурології НАМ України.  
 Тримбач, С. (2016). *Кіно народжене Україною. Альбом антології українського кіно*. Техніка.  
 Dabert, D. (2003). *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*. Wydawnictwo Naukowe UAM.  
 Domke, R. (2020). *Obraz intelektualisty we współczesnym dyskursie filmowym lat 1968–1990. Dzieje Najnowsze*, 52 (2), 155–181.  
 Haltof, M. (2007). *Historical Dictionary of Polish Cinema (Historical Dictionaries of Literature and the Arts, No. 19)*. The Scarecrow Press.  
 Haltof, M. (2019). *Polish cinema: a history*. Berghahn Books.  
 Kornatowska, M. (1990). *Wodzireje i amatorzy*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.  
 Leppla, D. (2019). *Radical Communication: Politics after 1968 in/and Polish Cinema* [PhD thesis, The Mel Hoppenheim School of Cinema]. Concordia University, Montreal.  
 Lubelski, T. (2015). *Historia kina polskiego 1895–2014*. Universitas.  
 Miczka, T. (2007). *Kino moralnego niepokoju. Źródła i granice realizmu w polskim filmie fabularnym w latach 1976–1981*. In A. Achteklik, J. Tambor (red.), *Sztuka to rzemiosło* (T. 3, Nauczyciel Polski i polskiego, ss. 187–204). Wydawnictwo Gnome.  
 Mielczarek, R. (2008). Rzeczywistość w fazie liminalnej. “Kino moralnego niepokoju” jako forma międzypokoleniowego dramatu społecznego. *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica*, (33), 223–247.  
 Stok, D. (Ed.). (1993). *Kieslowski on Kieslowski*. Faber and Faber.  
 Żurek, B. (2014). Film fabularny w funkcji alternatywnego źródła do historii codzienności — teoretyczne rozważania na przykładzie kina moralnego niepokoju. *Historyka Studia Metodologiczne*, 44, 115–127.

### References

- Braterska-Dron, M. (2019). In the Cold Pit of Time (In Memory of Oleksandr Vampilov and the Sixtiers). *Naukovy visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 24, 112–117. [In Ukrainian].  
 Buryi, A. (2015). Existentialism in Cinematography: Existentials of Human Existence. Part I. *Molodyi vchenyi*, 9(1), 99–105. [In Ukrainian].  
 Burmeister, A. (1997). Foreign press about the movie “The Friend of the Dead”. *Kino-Teater*, 5, 59. [In Ukrainian].  
 Hoseiko, L. (2005). History of Ukrainian cinema: 1986–1995. *KINO-KOLO*. [In Ukrainian].  
 Gozheliak, U. (2007). How to recognize a new Polish film? *KINO-KOLO*, 33, 6–7. [In Ukrainian].  
 Dabert, D. (2000). How to live? On the cinema of moral unrest today. *Kino-Teater*, 5, 40–43. [In Ukrainian].  
 Zhuravlova, T. (2018). Three love stories: melodrama in the film world of Kira Muratova. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, 2, 89–97. [In Ukrainian].  
 Zubavina, I. (2006). Roman Balaian: Flights as an emanation of freedom. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 3, 255–270. [In Ukrainian].  
 Zubavina, I. (2007). *Cinematography of Independent Ukraine: Trends, Films, Figures*. FENIKS. [In Ukrainian].  
 Zubavina, I. (2008). Vyacheslav Kryshstofovych (To the 60<sup>th</sup> anniversary of his birth). *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky*, 1, 58–62. [In Ukrainian].  
 Musiienko, O. (2008). Metaphysics of the urban landscape. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 9, 165–175. [In Ukrainian].  
 Musienko, O. (2009). *Ukrainian Cinema: Texts and Contexts*. Globus Press.  
 National Oleksandr Dovzhenko Center (2021). *Poloty uvi sni ta naiavu / Flights in Dreams and Reality*. [In Ukrainian].  
 Pohrebniak, H. (2020). *Author's cinema in the cultural space of the second half of the twentieth and early twenty-first century*. НАКККіМ. [In Ukrainian].  
 Sydor-Hibelynda, O. (2004). Ukrainian Cinema of the 1990s: Aspects of visuality. *Suchasne mystetstvo*, 1, 227–242. [In Ukrainian].  
 Skurativskiy, V. (2020). *Skurativsky in KINO-KOL (1997–2008)*. Institute of Cultural Studies of the National Academy of Arts of Ukraine. [In Ukrainian].  
 Trymbach, S. (2016). *Cinema born in Ukraine. Album of the anthology of Ukrainian cinema*. Tekhnika. [In Ukrainian].  
 Dabert, D. (2003). *Cinema of Moral Anxiety. On Selected Problems of Poetics and Ethics*. UAM Scientific Publishing House. [In Polish].



- Domke, R. (2020). The Image of the Intellectual in Contemporary Film Discourse of 1968–1990. *Recent History*, 52 (2), 155–181. [In Polish].
- Haltof, M. (2007). *Historical Dictionary of Polish Cinema (Historical Dictionaries of Literature and the Arts, No. 19)*. The Scarecrow Press. [In English].
- Haltof, M. (2019). *Polish cinema: a history*. Berghahn Books. [In English].
- Kornatowska, M. (1990). *Entertainers and amateurs. Artistic and Film Publishing Houses*. [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. [In English].
- Lubelski, T. (2015). *History of Polish Cinema 1895–2014*. Universitas. [In Polish].
- Miczka, T. (2007). Cinema of Moral Anxiety: The Sources and Limits of Realism in Polish Feature Film in 1976–1981. In A. Achtelek, J. Tambor (red.), *Art is a craft* (Т. 3, Teach Poland and Polish, ss. 187–204). Gnome Publishing House. [In Polish].
- Mielczarek, R. (2008). Reality in the Liminal Phase. “Cinema of Moral Anxiety” as a Form of Intergenerational Social Drama. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica*, (33), 223–247. [In Polish].
- Stok, D. (Ed.). (1993). *Kieslowski on Kieslowski*. Faber and Faber. [In Polish].
- Żurek, B. (2014). Feature Film as an Alternative Source to the History of Everyday Life — Theoretical Considerations on the Example of Cinema of Moral Anxiety. *Historiana Studia Metodologiczne*, 44, 115–127. [In Polish].

Надійшла до редколегії 17.09.2024

.....  
**М. І. Клопенко**

аспірант, Київський національний університет театру,  
кіно і телебачення імені І. К. Карпенко-Карого, м. Київ,  
Україна

.....

.....  
**M. Klopenko**

postgraduate student, I. K. Karpenko-Kary Kyiv National  
Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

.....