

https://doi.org/10.31516/2410-5325.091.11*
УДК 791.234-5:172]:791.633-051](439)Сабо(045)

«МИСТЕЦТВО ПОЗА ПОЛІТИКОЮ» ЯК ЕТИЧНА ІЛЮЗІЯ: КІНЕМАТОГРАФІЧНА РЕФЛЕКСІЯ І. САБО

М. І. Клопенко

Інститут екранних мистецтв Київського національного
університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенко-Карого,
м. Київ, Україна
m.klopenko@knutkt.edu.ua

М. Т. Братерська-Дронь

Інститут екранних мистецтв Київського національного
університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенко-Карого,
м. Київ, Україна
braterska.m@gmail.com

M. Klopenko

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

M. Braterska-Dron

Institute of Screen Arts, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of
Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-3364-9143>

М. І. Клопенко, М. Т. Братерська-Дронь. «Мистецтво поза політикою» як етична ілюзія: кінематографічна рефлексія І. Сабо

Стаття присвячена аналізу особливостей кінематографічного зображення моральної відповідальності митця в умовах суспільно-політичних трансформацій на прикладі фільму «Мефісто» (1981) угорського режисера Іштвана Сабо. У процесі дослідження авторами було застосовано кінознавчий аналіз для розгляду ідейно-тематичних особливостей фільму, розвитку образу головного героя та виявлення його внутрішнього морального конфлікту, зокрема в контексті концепції «морального занепокоєння». Зважаючи на недостатню увагу українського кінознавства до образу митця на екрані з морально-етичних позицій, особливий акцент автори роблять на критичному аналізі формули «мистецтво поза політикою» як ідеологічної ілюзії, що виправдовує моральну капітуляцію митця. Мистецтво, будучи включеним у соціально-політичні процеси, не може бути позбавленим морального виміру. Залежність митця від системи, компроміси з владою та внутрішні колізії совісті окреслюють спектр етичних дилем, притаманних творчій діяльності в політизованому середовищі. І. Сабо через образ головного героя розкриває небезпеку підміни свободи творчості зовнішнім успіхом і визнанням, що досягаються ціною моральної зради. У статті автори аналізують, як художні засоби кіно використовуються для виявлення внутрішнього конфлікту між естетичною місією та зовнішнім політичним тиском; показують, що етичний вибір митця не є приватною справою, а має суспільну значущість, особливо в контексті авторитарної влади; аргументують, що спроба відмежувати мистецтво від політики відкриває простір для маніпуляцій і моральної деградації. У цьому контексті

фільм «Мефісто» цілком підпадає під визначення кіно «морального занепокоєння» і слугує важливим прикладом осмислення ролі митця як суб'єкта моральної відповідальності, а не лише як носія естетичних цінностей.

Ключові слова: аудіовізуальне мистецтво, фільми «морального занепокоєння», кіно Східної Європи, митець, режисер, актор, мораль, образ-характер.

M. Klopenko, M. Braterska-Dron. “Art Beyond Politics” as an ethical illusion: cinematic reflection of I. Szabó

The purpose of the article is to identify the features of the on-screen representation of the artist's moral responsibility, using the example of István Szabó's film *Mephisto* (1981).

The methodology. Film analysis was conducted to reveal the main thematic lines of the film, the features of the protagonist's image, and the key aspects of moral and ethical issues on screen. The systemic method was used for a comprehensive examination of the ethical dimension of artistic activity on screen, identifying and generalizing the film's ideological and thematic connections with the context of the phenomenon of “moral anxiety”, as well as its dramaturgical components and recurring existential motifs. Using the historical method, the article outlines the discussion of the problems of artistic creativity and the moral and ethical dimension of art, and reveals the features of the reflection of the artist's activity within the socio-political context presented in *Mephisto*. Through comparative analysis, similarities were identified in cinematic representations addressing the problem of the artist and his moral and ethical choices against the backdrop of socio-political constraints.

The results. The authors analyze how the artistic means of cinema are used to reveal the internal conflict

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

between the aesthetic mission and external political pressure; they demonstrate that the ethical choice of the artist is not a private matter but has social significance, especially under authoritarian power; and they argue that attempts to separate art from politics open up space for manipulation and moral degradation. In this context, Mephisto fully corresponds to the definition of “cinema of moral anxiety” and serves as an important example of understanding the role of the artist as a subject of moral responsibility rather than merely a bearer of aesthetic values. Art, being embedded in socio-political processes, cannot be deprived of its moral dimension. The artist's dependence on the system, compromises with authority, and inner conflicts of conscience outline the range of ethical dilemmas inherent in creative activity within a politicized environment. Through the image of the main character, István Szabó reveals the danger of substituting artistic freedom with external success and recognition achieved at the cost of moral betrayal.

The scientific novelty of the research lies in the film-critical analysis of the cinematic depiction of the artist's creative activity and its moral and ethical issues within the socio-political context, using Mephisto as a case study. The complex issues of ethical regulation in art, particularly the responsibility of the artist, necessitate their consideration through the prism of cinema. Given the lack of research on the cinematic image of the artist in the moral and ethical dimension within Ukrainian film studies, the article outlines the ideological features of the on-screen reflection of the artist's activity in Szabó's directorial approach. The moral and ethical component present in Szabó's work remains relevant beyond its specific historical context. This applies both to the moral principles of human existence in general and to the ethical guidelines of the artist himself, which makes them an important object of cinematic inquiry.

The practical significance. The article may serve as educational material within the study of humanities — including film studies, art history, cultural studies, philosophy, and history — and can also be applied in further research on European cinema, particularly its existential dimension.

Keywords: *audiovisual art, films of “moral anxiety”, Eastern European cinema, artist, director, actor, morality, character.*

Актуальність теми дослідження і постановка проблеми. Образ митця завжди формується в безпосередньому зв'язку з історичними і соціальними умовами, які визначають як межі його свободи, так і ступінь моральної відповідальності. Вирішуючи, яким чином реагувати на виклики часу, творець щоразу опиняється перед вибором між вірністю власним етичним переко-

нанням і компромісами, яких вимагають влада чи суспільна кон'юнктура. У періоди масштабних політичних зрушень питання особистої відповідальності митця стає особливо відчутним, адже його діяльність перетворюється не лише на естетичний, а й на суспільно значущий акт. Саме в такі моменти мистецтво постає як дзеркало епохи та одночасно як поле напружених моральних колізій. Фільм І. Сабо «Мефісто» (1981) є показовим прикладом кінематографічного осмислення цього протиріччя. Він піднімає питання межі між мистецтвом і політикою, між внутрішньою свободою та зовнішнім успіхом, досягнутим шляхом поступок і моральної капітуляції. Ситуація головного героя — митця, який поступово підпорядковує свою творчість вимогам влади, — розкриває універсальну проблему «морального дискомфорту» людини: чи можливо для митця існувати поза соціально-політичними процесами. Така постановка питання є особливо актуальною сьогодні, оскільки воно стосується не лише історичного минулого, а й сучасних практик співіснування мистецтва і влади. Важливість цієї проблематики зумовлена тим, що питання морального вибору тут виходить за межі приватної сфери і стосується ширшого суспільного виміру. Залежність митця від політичної системи, спокуса конформізму чи опір тиску влади — все це формує особливу драматургію його внутрішнього життя, яка потребує критичного осмислення. Аналіз фільму «Мефісто» в цьому контексті відкриває можливості для глибшого розуміння того, як кінематограф здатен виявляти етичні дилеми творчої особистості.

Методологія. Під час дослідження було застосовано кінознавчий аналіз, що надав змогу виокремити провідні теми стрічки, проаналізувати особливості розвитку характеру героя та кінематографічне втілення головних складників морально-етичної проблематики, відображеної на екрані. Системний метод слугував інструментом для всестороннього осмислення етичного виміру діяльності героя-митця на екрані, а також для виокремлення й узагальнення ідейно-тематичних мотивів фільму в контексті феномену «морального занепокоєння». Історичний метод дозволив простежити, яким чином

у картині «Мефісто» репрезентовано діяльність творчої особистості в умовах соціально-політичних реалій відповідної епохи.

Мета статті — визначити особливості екранної репрезентації моральної відповідальності митця на прикладі фільму «Мефісто» (1981). Відповідно до поставленої мети в статті сформувані такі завдання:

- 1) проаналізувати сюжетну основу фільму «Мефісто» (1981) та визначити ключові конфлікти, що актуалізують моральну відповідальність головного героя;
- 2) визначити кінематографічні прийоми, використані у фільмі, та їхній вплив на відображення внутрішніх моральних дилем героя;
- 3) простежити взаємозв'язок між творчою свободою митця, його моральними орієнтирами та соціально-політичним контекстом, у якому він існує;
- 4) обґрунтувати приналежність фільму «Мефісто» до східноєвропейського кінематографу «морального занепокоєння», що поєднав художню форму з морально-етичним дискурсом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Питання художньої творчості та різні аспекти морально-етичного виміру мистецтва, включно з проблемою відповідальності митця, неодноразово ставали предметом досліджень українських науковців. Особливості творчого процесу на тлі загальних тенденцій розвитку естетики ХХ ст. аналізує Л. Т. Левчук (1978). Значний доробок у цьому напрямі належить О. І. Оніщенко, яка в своїй монографії «Художня творчість у контексті гуманітарного знання» розглядає художню творчість як міждисциплінарне явище, тісно пов'язане з естетикою, психологією, етикою та мистецтвознавством, простежує її трансформацію в об'єкт міжнаукового аналізу впродовж другої половини ХІХ–ХХ ст. Дослідниця також визначає параметри осмислення художньої діяльності, акцентуючи на неповторності творчого процесу, винятковості постаті митця, автономності та естетичній цінності мистецького твору (Оніщенко, 2001). У монографії «Художня творчість: проект неklasичної естетики» авторка цілісно розглядає феномен художньої творчості, застосовуючи міждисциплінарний підхід

і ґрунтовно осмислюючи його проблематику (Оніщенко, 2008). Українськими дослідниками також було проаналізовано етико-філософську проблематику в кіномистецтві, пов'язану, зокрема, з моральнісними аспектами буття людини (Братерська-Дронь, 2009), і морально-етичні аспекти функціонування мистецтва в контексті феномену «моральних провокацій» (Хандогіна, 2009). Важливим орієнтиром у цій сфері є праця польського філософа В. Татаркевича «Історія шести понять», де детально розкривається поняття мистецтва (2001). Водночас слід підкреслити, що кількість досліджень, присвячених аналізу цієї проблематики крізь призму кінематографу, залишається обмеженою. Зокрема, в українському кінознавстві бракує робіт, які б комплексно висвітлювали проблему моральної відповідальності митця в контексті кіномистецтва, особливо у зв'язку з феноменом «морального занепокоєння», актуальним для аналізу східноєвропейського кінематографічного простору 1970–1980-х рр. Безпосередньо аналізу морально-етичних дилем, втілених у ключовій для цього дослідження стрічці «Мефісто» І. Сабо, присвячені ґрунтовні статті Ч. Плуса (Płusa, 2013) та С. Сейлер (Seyler, 2015).

Виклад основного матеріалу дослідження. Зосередження мистецтва на проблемі моральних принципів особистості передусім виявляє особливості самої людської екзистенції, тісно пов'язаної з моральною діяльністю, адже екзистенціалізм цілком можна вважати філософією людини в контексті моральних цінностей. Ситуація вибору в екзистенційному сенсі має виняткове значення для постаті митця і безпосередньо пов'язана з його творчістю, з тим, як він наповнює своє творче існування моральним змістом, демонструючи власну морально-етичну ідентичність та розуміння моральнісної свідомості (Братерська-Дронь, 2009).

У контексті розгляду означеної проблематики варто звернутися до класичної праці французького мислителя Ж. Марітена з промовистою назвою «Відповідальність митця». Наголошуючи на тому, що навіть гріх може стати матеріалом для творчості, Марітен акцентує саме на питанні моральної відповідальності митця (Maritain, 2024, p. 10). Розмірковуючи над співвідношенням

художньої цінності твору та моральних засад особистості, філософ розкриває співвіднесення Моралі та Мистецтва як двох самостійних й автономних сфер. Водночас, попри їхню відокремленість, ці сфери не можуть існувати в повній ізоляції, адже митець завжди є не лише творцем, але й моральною істотою. Марітен доходить висновку, згідно з яким мистецтво підпорядковується моралі, хоча й опосередковано: «Бо моральне сумління має відношення до всіх діл людських; моральна совість включає, якщо можна так висловитися, всі приватні різновиди совісті <>... в моральних речах існує вихідний принцип, згідно з яким завжди погано і завжди заборонено діяти проти своєї совісті» (Maritain, 2024, p. 10).

Отже, моральні зобов'язання, прийняті на рівні особистісного вибору, прямо залежать від індивідуального сприйняття цінностей. Цей принцип стосується не лише художника, а й інших професій — лікаря, науковця чи будь-якого іншого фахівця, чия діяльність пов'язана з відповідальністю перед людьми. Неабиякий інтерес суперечності в протиставленні моралі й мистецтва становлять для кінематографістів, які звертають увагу на здатність (або можливість) своїх персонажів за певних обставин виходити за межі моральних норм й ігнорувати моральні вимоги. У цьому контексті доцільно звернути увагу на феномен т. зв. «моральних провокацій» у мистецтві. Як слушно зазначає Л. Хандогіна: «Література, мистецтво, художнє провокування існує для того, щоб дати людині можливість пережити, відчути те, що забороняє мораль» (Хандогіна, 2009, с. 109). Митець нерідко бере на себе етичний ризик, прагнучи порушити звичні уявлення глядача, змусити його не відвертатися, а заглибитися в процес споглядання та емоційного переживання, навіть якщо йдеться про неприємні, дискомфортні чи неоднозначні аспекти дійсності. Недарма польський філософ В. Татаркевич був упевнений в тому, що якщо художній твір хвилює та залишає глибокий емоційний слід, це має більше значення, ніж просте естетичне захоплення його красою, а сильний вплив можуть чинити не лише прекрасне, а й бридке (Татаркевич, 2001, с. 134). Як оригінальний спосіб кінематографічної «моральної провокації» може

сприйматись кіно «морального занепокоєння» (що яскраво проявилось у польському кіномистецтві 1970-х рр.).

Кінематограф «морального занепокоєння» сформувався в Польщі наприкінці соціалістичної епохи й став одним із найхарактерніших культурних феноменів того часу. Термін був остаточно закріплений на Міжнародному семінарі кінокритиків у Гданську у вересні 1979 р., а уперше його запропонував режисер Я. Кійовський. Хоча визначення викликало неоднозначну реакцію як серед кінематографістів, так і серед критиків, однак воно вкорінилося в науковому обігу та використовується й понині. Витоки напряму сягають середини 1970-х рр.: показовою подією став виступ режисерів А. Вайди та К. Зануссі на Форумі кінематографістів у Гданську 1975 р., де митці публічно звинуватили владу в обмеженні творчої свободи. Як зауважував Кійовський, саме моральна колізія — конфлікт між офіційною ідеологією та особистим сумлінням — становила основу драматургії цього кіно (Lubelski, 2015, s. 423). У проміжку часу між протестами 1976 р. та запровадженням воєнного стану 1981 р. польське кіно «морального занепокоєння» стало художньою реакцією на суспільно-політичну кризу країни. Воно відкрило для глядача ту частину повсякденності, яку приховувала офіційна пропаганда, — суперечності системи, моральну апатію, конформізм і безсилля перед владою (Mielczarek, 2008, s. 229). Режисери цього напряму зверталися до засобів екранного реалізму, щоб через долі окремих людей показати загальний моральний стан суспільства.

Відображення універсального «екзистенційного неспокою» в кінематографі «моральної тривоги» перепліталось з критичною реакцією людини на своє середовище з точки зору моральних орієнтирів. Кінематографісти бачили свою етичну місію в описі навколишньої реальності без ілюзій. Вони не приймали «зачарованості» світу, де порожні гасла видаються за реальність, а загальний ідеологічний обов'язок ставиться вище особистого поклику. Ретельно аналізуючи офіційну пропаганду, кінематографісти намагалися виявити приховану, але знайому кожному повсякденність. Невдоволення

брехнею, розгубленість перед загальним лицемірством, небезпека «морального падіння», тривожний неспокій і спотворена духовність — усе це ставило проблему морального стану суспільства на новий рівень.

Універсальна тема «морального занепокоєння» містила попередження не дозволити собі звикнути до наявної кризи, до загрозливих моральних небезпек, байдужість до яких заважає гідному моральному вибору людини. Розхитуючи внутрішній спокій людей, митець запрошував їх пройти колективну морально-ціннісну ініціацію разом з героями на екрані. Зображуючи у своїх фільмах героїв, які часто стикаються з неспроможністю жити згідно з власною совістю, режисери «морального занепокоєння» й самі працювали в умовах обмежень цензури, намагаючись зробити свій внесок у загальний опір моральній дезорієнтації суспільства. Можливо, вони усвідомлювали, з одного боку, ніцність ігнорування особистої відповідальності, а з іншого — цінність надії на своєрідне «моральне очищення» людської свідомості через засоби кінематографу, такий собі «творчий» внесок у суспільне життя (Река, 2012, с. 34).

Зважаючи на актуальність проблематики моральної відповідальності митця та проблем його професійної етики (Оніщенко, 2001) у суспільстві, гарним прикладом для аналізу, безперечно, є творчість видатного угорського режисера І. Сабо. Феномен «морального занепокоєння» є невіддільним елементом його фільмографії. Соціально-політичні та морально-етичні проблеми формували унікальний почерк режисера ще з його ранніх робіт — «Час мрій» (1964), «Батько» (1966), «Фільм про кохання» (1970). Важливою картиною, що наочно демонструвала морально-етичні дилеми людини на тлі історичних процесів, стала стрічка Сабо «Довіра» (1980), однак найбільшу відомість режисеру принесла трилогія «Мефісто» (1981), «Полковник Редль» (1985) та «Хануссен» (1988). Зважаючи на поставлену на початку статті проблему моральної відповідальності митця, найбільший інтерес для нашого дослідження має фільм «Мефісто» (1981), який гостро й предметно розкриває відносини митця з владою та, здається, надає однозначну відповідь на питання: чи може мистецтво бути поза політикою?

Стрічка Сабо (сценарій написаний разом з П. Добаї) є адаптацією роману К. Манна «Мефісто. Історія однієї кар'єри» (1936). У центрі сюжету — «духовне падіння» колишнього друга й шурина Манна, німецького актора театру і кіноактора Густафа Грюндгенса, чий амбіції привели його до співпраці з владою і допомогли стати керівником Державного театру в Берліні часів Третього рейху. У романі Манн зобразив егоцентричного митця, який стає «благодійником» режиму. У 1934 р. Грюндгенс, наділений довірою нацистської влади, обійняв посаду інтенданта Берлінського державного театру. Тому, коли він одружився з Ерікою, сестрою К. Манна, у 1929 р., ці стосунки викликали заперечення письменника. Грюндгенс з радістю прийняв захист міністра авіації та командувача Люфтваффе, Г. Герінга, могутня влада якого захистила його від контролю над художньою творчістю на чолі з міністром пропаганди Й. Геббельсом. Факти з життя Грюндгенса, викладені в романі, складають історію особистості, яка не зважає на обмеження в співпраці з режимом. Тому його максима «терпіти жертви, якщо хочеш досягти вершини» — вираження бажання слави та грошей, а також страху за своє життя (Płusa, 2013, s. 168). Відсутність етичної відповідальності робить його ще більш залежним від інших, а в основі його відданості — вдячність кожному, хто йому сприяє. Бажання процвітання, професійного та соціального росту є основними мотивами його дій. Чим більше він впадає в самозакоханість і стає кумиром громадської думки, тим більше він духовно зубожіє.

Події фільму І. Сабо розгортаються в 1920-х рр. Головний герой Хендрік Хофген (Клаус Марія Брандауер) — талановитий і амбітний актор гамбурзького театру прагне зробити блискучу кар'єру. Уже на початку глядач стає свідком нервового зриву самотнього Хофгена, який зачинився в гримерці. Він агресивний і вразливий водночас. І тут же виникає один з ключових візуальних мотивів — дзеркало, у яке напружено вдивляється герой. Спроба Хендріка, захопленого ідеєю розвитку театру для найширших верств населення, організувати «пролетарський театр» з акторами-аматорами, зазнає невдачі. Хофген мріяв про створення театру революційного і

політичного, однак згодом і сам не помітить, як відмовиться бачити політичне у власному мистецтві.

«Що тебе гризе?» — запитує тривожного актора його коханка, мулатка Джульєтта Мартенс (К. Бойд). «Те, що я провінційний актор», — зізнається їй Хендрік. Мріючи про славу, багатство та визнання, він жадає підкорити сцену Державного театру в Берліні і з часом йому вдається знайти впливового покровителя (тестя своєї дружини), через що його кар'єра поволі починає зростати. «Ви ще вивчите його», — уїдливо промовляє актор щодо свого неправильно написаного імені на афіші. Хендрік одружується з Барбарою Брукнер (К. Янда), представницею аристократичного роду, а його талант і зв'язки просувають його кар'єрою драбиною. Потрапивши на роботу в Берлінський театр, Хофген знову з хитрою посмішкою підбадьорює себе перед дзеркалом: «Тепер ти повинен довести, що здатен на більше». На екрані слідує довга серія епізодів з перевтіленнями в різноманітних персонажів на сцені Берлінського театру і здається, ніби дійсно всі ролі підвладні Хендріку.

Там він отримує омріяну роль Мефістофеля. Історія поступового тріумфу Хендріка збігається з приходом нацистів до влади в 1933 р., яких Хофген спочатку зневажав, навіть не сприймаючи за серйозну політичну силу. На початку кожен націонал-соціаліст для Хендріка — негідник. Актор цілком передбачає жах від їхнього ймовірного приходу до влади й говорить про небезпеку терпимості до своїх смертельних ворогів. «Чому ми завжди вагаємось? Компроміс зробили нормою і у справах, і в політиці!» — каже Хофген, домагаючись звільнення іншого актора, прихильника нацистів Ганса Міклаша (Д. Черхальмі).

Барбара переконує чоловіка емігрувати, поки ще є можливість. Вона наполягає, що якими б не були його спроби захиститися від реальності мистецтвом, він не уникне вибору. На це Хендрік відповідає, що він німець і має розділити долю свого народу, хоч би якою вона не була. Попри жорстке ставлення до нацистів і обрання Гітлера канцлером, Хендрік все ж визнає, що йому насправді нема до цього діла, він всього лиш актор: «Я не політик, мені не потрібна

політика». Барбара слушно заперечує йому, що відповідальності уникнути не вдасться і йому доведеться обрати позицію, зрештою, його неодмінно змусять до цього. Друг Хофгена, актор Отто Ульріх (П. Андораї) закликає Хендріка повернутись до колишніх колег, грати на сцені всім разом — всім, хто проти нацизму. Герой на томість лишається у вичікувальній, а насправді байдужій позиції.

Барбара разом із батьком залишає Німеччину. Тим часом Хендрік вирушає до Угорщини для зйомок у кіно. Під час пожежі в Рейхстагу в Берліні він перебуває в Будапешті й вагається, чи повертатися до Німеччини, адже новій владі може бути відоме його минуле комуністичного агітатора. Хофген має шанс залишитися за кордоном і возз'єднатися зі своєю родиною, але, отримавши листа від знайомої актриси, у якому йому повідомляють, що перешкод для повернення в Німеччину немає, Хендрік вирішує повернутися. Для нього втеча означає зраду найголовнішого — його мистецтва, заради якого він готовий платити будь-яку ціну. Фанатичний Хофген справді «живе» лише на сцені.

У Німеччині він знову грає роль Мефістофеля, але тепер це вже інший персонаж — зловісний, цинічний і безжальний. Ця інтерпретація повністю відповідає очікуванням нацистів. Виступ актора настільки вражає, що прем'єр-міністр (Р. Гоппе) особисто звертає на це увагу. Запрошений на таку собі аудієнцію в його ложе, Хендрік чує щире захоплення маршала: «Ваша маска абсолютно втілене зло, святе зло». Ця перша зустріч демонструє покірність актора й завершується його театральним поклоном прем'єр-міністру — знаменням його подальшого служіння. «Дивно, що у вас таке м'яке рукостискання», — каже маршал Хендріку, і той буде напружено вчитися тиснути руку сильніше. Так Хендрік стає одним із провідних акторів країни й активно долучається до створення пропаганди нового німецького мистецтва. Зрештою, герой жертвує свій талант на вівтар нового режиму. Задля кар'єри Хофген заперечує своє минуле, фактично зраджує друзів і колег, поступово підкорюючись новій владі. Незважаючи на зневагу до нацистів на початку, він швидко пристосовується, коли ті пропонують йому стати зіркою.

Врешті, як казав Хофген, навіть його впливовий тесть колись одразу відмітив його феноменальну здатність перевтілюватися.

Згодом маршал запрошує героя до себе в особистий кабінет і говорить про те, що в театрі багато акторів, які не відповідають їхній моралі. Образ, втілений Хендріком, змусив маршала замислитись: «Чи не живе в кожному з нас Мефістофель?» У цій сцені їхні силуети перебувають у зловісному зеленому світлі: обличчя маршала, як і обличчя актора, приховані тінню, і от уже образи Фауста і Мефістофеля продовжують свій вираз у реальному житті.

Роль Мефістофеля перетворюється в символ життя Хофгена. Прем'єр-міністр призначає Хендріка керівником усіх німецьких театрів, і він приймає цю посаду. Він виголошує «правильні» промови про мистецтво, називає нелояльних колишніх колег зрадниками. У своїй новій ролі директора театрів, Хендрік отримує владу над кар'єрами інших, тепер вже він вирішує кому, що грати і ким бути. З провінційного актора він перетворюється на справжнього «ідола». Проте все ще зберігає ознаки людяності. З одного боку, намагається вберегти від звільнення двох працівників євреїв, з іншого — похапцем спалює розкидані по театру агітаційні матеріали, що закликають боротися з нацистами. «Буду м'яким з ким треба — у цьому суть системи», — говорить сам собі Хофген. Хендрік навіть знаходить виправдання своєму становищу, вважаючи, що завдяки своєму впливу допомагає друзям, які могли б стати жертвами режиму. Наприклад, заступається за свого друга й колегу з «пролетарського театру» Отто, який на певний період здобуває безпеку для життя. Хендрік чудово усвідомлює, що про нього думають інші, але прикривається своєю «благодійністю» на посаді. Його коханка Джульєтта підпадала під загрозу знищення через свою расову «неповноцінність», але Хендріку вдалося домовитися про її депортацію, чим він рятує їй життя.

Герой прагне лише одного — реалізувати свій творчий потенціал, але життя постійно кидає йому виклики. Не можна сказати, що Хендрік зовсім не переживає за долю своєї батьківщини і близьких йому людей, яким допомагає у міру своїх сил. Урешті-решт, він і сам усвідомлює, що

є не Мефістофелем, а Фаустом, який пожертвував власною душею заради успіху. Справжнім Мефістофелем стає нацистський лідер (його образ натхненний Г. Герінгом), який маніпулює Хендріком. Маршал знає все про Хофгена, включно з небезпечними таємницями його попередньої біографії.

Давній опонент і колега героя з Гамбурга — Ганс Міклаш, який був готовий віддано служити націонал-соціалізму, розчаровується в ідеях злочинної влади. Спробувавши знайти підтримку в Хендріка, Міклаш наштовхується на відмову, адже той не хоче псувати відносини з нацистами. Він не підписує звернення Міклаша й ігнорує протест акторів. Коли Хендріку повідомляють, що Ганс загинув в «аварії», він охоче приймає цю версію, щоб не піддавати сумніву власну безпеку. Коли ж його друга Отто Ульріха забирає Гестапо, Хендрік намагається хоча б якось вплинути на ситуацію, але нацистська влада у відповідь прямо застерігає від втручання в політичні справи. Прохання порятувати Отто від арешту не отримує відгуку маршала, який жорстко відмовляє і врешті проганяє його. Смерть Отто, про яку дізнається Хендрік, викликає в нього такі рідкісні для нього сльози.

Після приходу до влади нацистів принципи актора остаточно руйнуються, і жага слави бере гору над моральними переконаннями. Хендрік стає символом нацистського театру. Його кар'єра перетворюється на віртуозну гру пристосування і постійної зміни масок, де мистецтво перестає бути виразником ідей, а стає інструментом виживання в умовах жорстокого режиму. Дійсно, протягом фільму Хендрік лише змінюватиме маски, ретельно приховуючи від оточення і навіть від самого себе своє справжнє обличчя. Джульєтта бачила його егоцентричність і чесно говорила йому про це: «Ти кохаєш тільки себе. Ти постійно носиш маску?». І Хофген по правді на початку дійсно соромився свого імені, проте сам же переконував себе в тому, що його в нього й немає: «Навіть ім'я у мене не своє, бо я артист». Показово, що на вечірці, присвяченій новому «правильному» шлюбу Хофгена, у якийсь момент навколо нього починають танцювати люди в костюмах Мефісто — і от уже героєм у буквальному сенсі потрапляє в замкнений вир масок.

Поступово піднімаючись сходами кар'єрного зростання, стаючи улюбленцем нацистського Берліна та насолоджуючись гучними оваціями, він жадібно хапатиме від життя все, про що так довго мріяв, придушуючи голос совісті й тим самим лише підтверджуючи невідворотний розвиток хвороби, діагноз якої поставлено вже на початку фільму: Хофгену потрібен успіх за будь-яку ціну, незалежно від того, що відбувається довкола, навіть якщо у власній країні зростає сила нацизму. Розглядаючи цю проблематику, слід пригадати міркування екзистенціаліста А. Камю. У своїх романах письменник неодноразово утверджував етичну функцію мистецтва, необхідність об'єднання зусиль задля боротьби проти зла. Як учасник руху Опору Камю називав фашизм «чумою ХХ століття» і, порушуючи питання моральної відповідальності митця, говорив, що він «не може бути слугою тих, хто робить історію, — навпаки, він на службі у тих, хто від неї страждає» (Камю, 2019, с. 13). Тривожні політичні обставини переплелися із внутрішнім життям героїв «Мефісто».

В атмосфері нацистської політичної риторики, порушення моральних прав і розгулу жорстокості переважна більшість мистецької та інтелектуальної еліти залишала Німеччину. Реальна діяльність антинацистської опозиції тривала в умовах еміграції. Манн же перед лицем подій, що відбуваються на його батьківщині, висловлював свій жах і вважав їх катастрофічними (Plusa, 2013, с. 166). У центрі фільму, так само, як і в романі, розгортається історія пристосування, який не соромиться здобувати бажане визнання з рук злочинців. Сабо майже не відхиляється від фабули книги, лише загострює деякі мотиви, зокрема підкреслює психологічну закономірність угоди Хендріка з нацистами: адже за своєю природою герой є амбітною й самозакоханою особистістю. Його переконання легко підмінні, а можливо, їх і зовсім не існує — є ролі й маски замість істинного обличчя, акторство замість щирості й правди.

Фаустівський пакт у фільмі, так само, як і в літературному першоджерелі, став гонитвою за славою ціною внутрішньої моральної свідомості, адже герой прагне лише світової слави, а не абсолютної краси чи знання. Його дії спрямовані

на самообман. Зокрема, й тоді, коли Хофген стикається з вибором залишити Німеччину після захоплення нацистами з більшістю своїх друзів і родичів, включаючи свою дружину Барбару, або залишитися в Берліні, відмовитися від своєї лівої позиції та стати символом для нацизму. На запитання дружини він відповідає, що єдина форма свободи для нього, для актора — це залишитися. Абсурдний парадокс перебування в авторитарній державі і мати там свободу показує, що актор готовий відмовитися від будь-якої моральної відповідальності та своїх попередніх поглядів, тому що не може винести думки про те, щоб його позбавили слави. Він продовжує дотримувати думки про митців поза політикою і у своїй напруженій розмові з колишньою дружиною, з якою він потім ризикнув зустрітись за кордоном. Знову не визнавши своєї провини, Хендрік піде розгублено блукати знелюдненими французькими вулицями, а огорожа позаду нього цілком нагадує ґрати в'язниці, у яку себе добровільно помістив герой.

Для актора тріумф стає найважливішим, навіть ціною втрати порядності, адже Хофген не уявляє життя без театру, який складає сенс усього його існування. Сабо, який жив в авторитарній Угорщині, показує, як люди намагаються використати зло для власних цілей. Ставлення Хофгена до його коханки — Джульєтти, з якою він мав стосунки до захоплення влади нацистами, — є свідченням цього. Мотивація героя відправити її за кордон, коли генерал заперечує проти його роману із чорношкірою жінкою, виникає, можливо, навіть не через бажання врятувати її. Радше депортація є частиною угоди між Хофгеном і генералом. Невинність Джульєтти зіставляється з темрявою егоїстичних занепокоєнь Хофгена. Його прагматизм й опортунізм беруть гору, коли він засуджує Міклаша за підриивну діяльність, що призводить до арешту і страти Міклаша. Звістка про смерть колеги «в автокатастрофі» не вражає його скоєною трагедією, і тому це може бути підтвердженням того, що Хофген не та доброзичлива особа, за яку себе видає. Кінематографічно Сабо неодноразово робить це в сценах, коли Хофген бачить своє відображення у дзеркалі: його зображення ніби символічно спотворюється, натякаючи, що насправді він не

Мефістофель, якого грає на сцені, а Фауст, і його моральний обов'язок витіснений бажанням особистої вигоди. Наприкінці Хендрік навіть береться за нове потрібне режиму трактування «Гамлета», але водночас, розбираючи образ данського принца, несподівано проговорює й дилему всього свого життя — трагічну боротьбу між вчинком і бездіяльністю — рішенням бути чи не бути.

Оператор Л. Колтаї блискуче передає на екрані зміни Хендріка, чергуючи напружені плани героя, світлі й темні кольори в особливо емоційних сценах фільму, аби підкреслити тонкий психологізм персонажа. Він створює насичений візуальний ряд, де світло і тінь загострюють тривожний морально-психологічний стан Хендріка. Часті крупні плани відображають його внутрішні метаморфози, а напівтемні інтер'єри й різкі контрасти підсилюють відчуття загрози і внутрішнього розколу. Колтаї вдається до виразного модулювання освітлення інтер'єрів, що підсилює драматичний ефект, коли глядач «відчуває» моральний тиск, який переживає Хофген. Промені світла, як у театрі, підсвічують героїв, а також підкреслюють візуальне протиставлення простору сцени і публіки. Часто світло падає зверху, створюючи довгі тіні, що натякають на приховану «темну» сторону героя, такий собі «тягар» особистого вибору.

Сабо і Колтаї використовують похмуру кольорову гаму й мізансцени так, щоб герой постійно перебував у центрі ситуації, але водночас — на символічній «периферії» морального вибору. У кількох сценах Хендрік дивиться прямо в камеру, звертаючись зі своїми сумнівами й ваганнями безпосередньо до глядача, роблячи його співучасником моральної колізії його життя. К. М. Брандауер демонструє, як Хофгену некомфортно в зовнішньому світі, він часто знервований, показово ввічливий та прислужливий на публіці, і відвертий лише в рідкісних випадках — наодинці з найближчими людьми, як то з Барбарою, з якою він ділиться своїми спогадами з дитинства, чи Джульєтою, якій може на коротку мить відкритися.

Монтаж і музичний супровід (композитор З. Тамаші) слугують загальним контрапунктом зовнішніх «успіхів» героя (сцени триумфу,

овацій) із короткими, але гострими епізодами репресивного контексту (напружені діалоги, гнітюча символіка влади в кадрі тощо). Продумані декорації й костюми (від театрального реквізиту самого Хофгена і його костюма Мефісто до парадної форми генерала) працюють як інструмент ідентифікації: рідна театральна сцена і сам побут героя стають частиною «реквізиту влади» — мистецтво й естетика закономірно перетворюються на опору режиму.

У стрічці можна углядіти деякі аналогії з особистим життям режисера. У 2006 р. було розкрито інформаторське минуле Сабо. Тому цілком можливо його місія передбачала також створення особистого кіно, яке б дозволило відновити втрачене почуття гідності й пояснити глядачам, що мотивувало його «співпрацювати з дияволом». У цьому випадку роль диявола на себе бере Державна безпека Угорської Народної Республіки в 1945–1956 рр. За словами режисера, співпраця була ціною, яку йому довелося заплатити за порятунок життя друга (Seyler, 2015, р. 100). Режисер намагається підкреслити багатобарвність жорсткої дійсності й непросту природу правди в історії людини, яка намагається зберегти індивідуальність у несприятливий політичний період. Тому фільм про «макіавеллівське сходження до слави» (Cook, 2016, р. 506) в такому ракурсі сприймається як спроба окреслити психологічний контур митця, доведеного до морально-екзистенційних крайнощів.

Можна стверджувати, що практично кожен вагомий угорський фільм тою чи іншою мірою має «політичне» забарвлення, якщо під цим розуміти прагнення кіномистецтва осмислити соціальні потрясіння як минулих, так і сучасних епох. У цьому сенсі важливим досягненням Сабо було його наполегливе прагнення створити фільми, що зберігають актуальність для будь-якої культури, що переживає внутрішній конфлікт між задекларованими ідеалами та реальними діями (Petrie, 1974, с. 273). Ці мотиви доволі добре римуються з ідеями польського кіно «морального занепокоєння», яке так само зосереджувалось на показі екзистенційно-моральних перепитів польської держави. Недарма польський кінокритик Б. Міхалек помітив схожу особливість в угорському кіно і відзначав,

що «центральною, справді великою темою угорського кінематографу є сам народ Угорщини, “угорський шлях”», водночас як Адам Горошак доречно наголошував на важливості проблеми «власної відповідальності за країну, її минуле й сьогодні» (Zwierzchowski, 2015, s. 87–88). Дійсно, польських і угорських митців 1960–1970-х рр. об'єднувала спільна проблематика: осмислення національної самобутності, моральний вибір та звернення до історичних подій минулого як способу діалогу з теперішнім. З одного боку, угорські режисери зазнавали впливу польської школи, а з іншого, — угорське кіно відчутно впливало на творчість польських митців, зокрема одного з видатних авторів кіно «морального занепокоєння» К. Кесльовського (Zwierzchowski, 2015, s. 90). Водночас критики відзначали й очевидні відмінності між цими кінематографіями. Аналізуючи угорське кіно, Б. Міхалек вказував на різницю в ментальності та колективному світогляді, зумовлену специфікою національних міфів. Він наголошував, що польське кіно тяжіє до романтичного фаталізму та скепсису щодо сили особистого вчинку, тоді як угорське робить акцент на опорі й громадянській відповідальності (Zwierzchowski, 2015, s. 89). Т.Соболевський також порівнював польське світоприйняття, занурене в романтичні наративи, з угорським, яке стимулює героя відвернутися від «великої історії» на користь особистого вибору (там само).

Угорську стрічку «Мефісто» випустили на екран лише в 1981 р., і, оскільки вона була створена майже через 50 років після оригіналу, необхідно було врахувати зміну політичного контексту твору, хоча книга і фільм зосереджені на позачасовій дилемі митця, який прагне влади. Зрештою, у своїй антитоталітарній притчі Сабо показує трагедію митця, зануреного в темряву божевілля історії, однак водночас ми розуміємо, що інтелектуальна й мистецька еліта несе власну відповідальність і провину в тому, що злочинна діяльність стає можливою за їхньої мовчазної згоди (Seyler, 2015, p. 97). У Сабо Хофген відчуває себе жертвою в задушливій атмосфері влади, що стоїть над ним, відчуває якесь внутрішнє напруження, яке хотілося б сприйняти за поклик совісті, що мала б супроводжувати будь-якого

митця і похитнути його самооцінку, вкотре нагадуючи нам про цінність вірності власній совісті: «Совість — це мікросвіт, який віддзеркалює макросвіт морального абсолюту. І тому, на відміну від розуму, який здатний виправдати все що завгодно, совість залишається нашим єдиним внутрішнім суддею, який є головним чинником розвитку моральнісної самосвідомості» (Братерська-Дронь, 2019, с. 19).

Свою стрічку Сабо завершує фіналом, відсутнім у романі, проте таким, що органічно продовжує його ідею: прем'єр-міністр приводить героя на Олімпійський стадіон у Берліні, де прожектори розчиняють його в сліпучому сяйві, світлові промені переслідують його, немов загнаного звіра, а він марно намагається сховатися, прикриваючись руками. Засліплений світлом Хендрік розгублено питається: «Чого вони від мене хочуть? Зрештою, я лише актор». Ці фінальні слова добре відображають зловісну силу, яка перетворює його в одного з тих спільників, хто нібито не вчиняє великих злочинів. Герой піддається спокусі зла, коли він стверджує, що хоче звільнитися від неприємного тягаря політичних суперечок і, врешті, приймає найглибше моральне падіння. У випадку Хофгена життєвий вибір означає заперечення етичного виміру особистості і змушує його надати собі право на розкішне життя, піддавшись злу (Płusa, 2013, s. 175).

Отже, роман і фільм, що описують екзистенційно-духовну ситуацію Хофгена, розкривають його карколомний внутрішній духовний занепад. Як ми бачимо на прикладі «Мефісто», особливий вид конфлікту виникає між свободою вибору митця та його власними переконаннями й обмеженнями, накладеними моральним імперативом. У цьому випадку орієнтиром може стати лише сумління та усвідомлений вибір вчинків. Таким чином, художня творчість набуває чіткого етичного виміру (Оніщенко, 2008; Левчук, 1978). Взаємодія митця із соціокультурним середовищем, у якому він існує, загострює питання його ціннісних установок і моральної відповідальності, що стає особливо актуальним у періоди суспільної нестабільності. Окрім зовнішнього впливу, важливу роль відіграє його внутрішня залежність від особистих принципів. З приводу цього український художник і теоретик сучасного мистецтва Т. Сільваші слушно

зауважив про таємничий, незбагнений, ірраціональний за своєю суттю й провокативний відбиток присутності митця та його місії: «Це екзистенційна драма, яка безкінечно повторюється під різними небесами в різні епохи, змінити яку Автор може тільки ціною зради Дару» (Сільваші, 2020, с. 66).

Висновки. Отже, морально-етичний вимір діяльності митця висуває на перший план проблему його відповідальності, співвіднесення творчої свободи з особистими та суспільними моральними цінностями. Кінознавчий аналіз фільму І.Сабо «Мефісто» (1981) засвідчує, що проблема моральної відповідальності митця виходить за межі особистої біографії і набуває широкого суспільного трактування. Історія Хендріка демонструє, як прагнення до успіху та слави здатні призвести до поступового придушення совісті, а згодом — і до моральної капітуляції перед владною системою. Залежність від політичного режиму, який надає митцеві визнання та можливості для реалізації, водночас перетворюється на пастку, де свобода творчості підмінюється зовнішнім успіхом. У стрічці Сабо художні засоби кіномови підкреслюють внутрішній розкол героя: численні сцени масок і театральної гри розкривають втрату справжнього «обличчя» митця, який дедалі більше ототожнює себе з ролями, нав'язаними йому суспільно-політичним контекстом.

Акторська гра К.М.Брандауера — провідний елемент режисерської інтерпретації роману К.Манна: його трансформацію від енергійного амбітного актора до «ідола» з фальшивою мораллю він показує навіть у найменших дрібницях, зміні інтонацій, мінливій емоційній експресії, тривожних паузах тощо. Діалоги, що нерідко мають недомовки і приховані підтексти, виконують більше ніж інформативну функцію — вони слугують психологічним та морально-етичним індикатором героя, який, на відміну від інших, схильний не говорити прямо про свою моральну позицію, а ховатись за роллю. Проте відмова говорити про політику все одно робить комунікацію й саме суспільне буття політичним.

Режисер і оператор свідомо поєднують театральні мізансцени з виразними кінематографічними рішеннями, чергуючи кадри Хофгена

серед натовпу, де маси служать фоном і підкреслюють його соціальну роль, з особистими, інтимними сценами, де крупні плани й злегка викривлені ракурси оголюють психологію героя. У фільмі до того ж застосовані контрастні просторові рішення — початкові тісні інтер'єри провінційних приміщень проти пізніших монументальних паноптикумів влади (особливо святкових залів, місць урочистостей і великих пустих просторів окупованих нацистами будівель), де персонаж постає маленькою фігурою на тлі тоталітарного орнаменту, розчиняється під новими суб'єктами панування. Усе це візуально вказує на те, що його індивідуальність поглинається системою, підкреслює саму ідею цементування режимом соціального й культурного простору.

Не маючи потреби в прямих моралізаторських репліках, «Мефісто» змушує глядача осмислити, де проходить межа між мистецтвом і політикою; коли артист перестає бути лише «актором», а стає співучасником. Саме через мистецькі засоби кіномови, а не лише через сюжет та історію, Сабо формує морально-етичну позицію самого глядача. Отже, морально-етична візія героя конструюється не лише сценарно, а й низкою кінематографічних компонентів (візуальним рішенням і операторською роботою Л.Колтаї, блискучою акторською грою К.М.Брандауера, влучними діалогами, монтажем, музикою композитора З.Тамаші, сценографією), що робить фільм переконливим прикладом того, як здійснюється глибока кінематографічна рефлексія означеної проблематики.

На прикладі героя «Мефісто» помітно зв'язок митця із соціально-історичним середовищем, особливо в періоди політичної нестабільності й суспільних криз. Саме в такі часи мистецтво стає не лише відображенням дійсності, а й вимогою морального вибору. Це вписує угорську стрічку в умовне коло кінематографа «морального занепокоєння», який, попри яскравий вияв у межах польського кіно, отримав розвиток у всій Східній Європі 1970–1980-х рр. Увага до кінематографа, який звертається до питань етичних переживань, має особливу наукову і культурну значущість, адже виявляє сталі моральні дилеми, що повторюються в кожному історичному

епоху, набуваючи нових форм. «Моральне занепокоєння» як концепт охоплює універсальні аспекти людського існування — відповідальність, совість, провину — і саме тому лишається актуальним для сучасного гуманітарного дискурсу. Митець у такому контексті постає не лише як творець, але і як носій цінностей, який уособлює свободу та водночас межі, визначені його моральними орієнтирами, історичними умовами й соціальними викликами.

Знаковий угорський фільм «Мефісто» актуалізує питання меж між мистецтвом і політикою, демонструючи, що відмова від моральної позиції на користь конформізму неминуче веде до деградації особистості. Сабо демонструє, що творчість не може існувати у вакуумі: вона завжди співвідноситься з конкретними історичними й політичними обставинами, а моральний вибір митця має вагомий наслідок для суспільства загалом. У цьому сенсі стрічка Сабо є не лише художнім висловлюванням про минуле, але й застереженням для сучасності, де гострі питання моральної відповідальності митця і «аполітичного» мистецтва залишаються не менш актуальними.

Перспективи подальших досліджень. У майбутніх розвідках слід звернутись до порівняльного аналізу східноєвропейського «кіно морального занепокоєння», дослідити тематично схожі фільми інших режисерів 1970–1980-х рр. з метою простежити, як у різних національних кінематографах варіюється тема моральної відповідальності митця, та виявити спільні етичні моделі й відмінності в способах кінематографічної репрезентації. Перспективним є залучення інструментарію етики, культурології та політичної філософії для глибшого осмислення того, як мистецька свобода корелює з владними структурами в авторитарних і посттоталітарних суспільствах, і як це відображається у візуальній мові кіно.

Водночас у подальших дослідженнях варто зосередитися на порівнянні східноєвропейського кіно «морального занепокоєння» та українського кінематографу, зокрема на пошуку анти-тоталітарних наративів та відповідних художніх стратегій українського кіно. Це дозволить простежити, як українські режисери відображали конфлікт між особистою етикою митця та вимогами політичного середовища, і оцінити, наскільки категорія «морального занепокоєння» залишається продуктивною для аналізу сучасних культурних процесів в Україні.

Список посилань

- Братерська-Дронь, М. (2009). *Інтерпретація наріжних понять моральнісної свідомості в кіномистецтві*. НПУ ім. М. П. Драгоманова.
- Братерська-Дронь, М. (2019). Поняття моральнісної свідомості (совість, сором, провина, розкаяння) в творах кіномистецтва. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*, 15, 18–27. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2019_15_5
- Камю, А. (2019). *Чужий*. Фоліо.
- Левчук, Л. (1978). *У творчій лабораторії митця* [монографія]. Мистецтво.
- Онiщенко, О. І. (2001). *Художня творчість у контексті гуманітарного знання* [монографія]. Вища школа.
- Онiщенко, О. І. (2008). *Художня творчість: проект некласичної естетики* [монографія]. Нельсон.
- Река, К. В. (2012). Моральні аспекти феномену доля: в контексті філософії А. Камю. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Філософія. Політологія*, 109, 33–37. http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKNU_FP_2012_109_11
- Сільваші, Т. (2020). *Дерево Одиссея: есеї, тексти, фото*. Arthuss.
- Татаркевич, В. (2001). *Історія шести понять* (В. Корнієнко, пер. з польськ.). Юніверс.
- Хандогіна, Л. Л. (2009). Мистецтво «Моральних провокацій». *Культурологічна думка*, 1, 105–111. https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD1_Handohina.pdf
- Cook, D. (2016). *History of Narrative Film* (5th ed.). W. W. Norton & Company.
- Lubelski, T. (2015). *Historia kina polskiego 1895–2014*. Universitas.
- Maritain, J. (2024). *The Responsibility of the Artist*. Jacques Maritain Center, University of Notre Dame. https://maritain.nd.edu/assets/594326/jacques_maritain_the_responsibility_of_the_artist.pdf
- Mielczarek, R. (2008). Rzeczywistość w fazie liminalnej. “Kino moralnego niepokoju” jako forma międzypokoleniowego dramatu społecznego. *Folia Sociologica*, (33), 223–247.
- Petrie, G. (1974). The Redemption of ‘Political Cinema’: A Survey of Hungarian Films. *Journal of European Studies*, 4(3), 255–273.

- Plusa, C. (2013). Literacka i filmowa refleksja nad totalitaryzmem na przykładzie powieści Klaus Manna *Mefisto* oraz jej adaptacji filmowej w reżyserii Istvána Szabó. *Acta Neophilologica*, 15(2), 165–176. <https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/an/article/view/925/793>
- Seyler, S. (2015). Dylemat moralności w kontrowersyjnej powieści Klaus Manna *Mefisto* i jej filmowej interpretacji. *Kwartalnik Opolski*, 2/3, 91–102. https://otpn.uni.opole.pl/wp-content/uploads/91_102_Seyler_2_3_2015.pdf
- Zwierzchowski, P. (2015). The reception of Hungarian cinema in Polish film criticism 1945–1989. In B. Zająć, M. Pabiś-Orzeszyna, & M. Dondzik (Eds.), *History of European cinema: Intercultural perspective* (pp. 79–90). Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

References

- Braterska-Dron, M. (2009). *Interpretation of the Corner Concepts of Moral Consciousness in Film Art*. NPU named after M. P. Drahomanov. [In Ukrainian].
- Braterska-Dron, M. (2019). The Concepts of Moral Consciousness (Conscience, Shame, Guilt, Repentance) in Works of Film Art. *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia*, 15, 18–27. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2019_15_5. [In Ukrainian].
- Camus, A. (2019). *The Stranger*. Folio. [In Ukrainian].
- Levchuk, L. (1978). *In the Creative Laboratory of the Artist* [monograph]. Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Onishchenko, O. I. (2001). *Artistic Creativity in the Context of Humanitarian Knowledge* [monograph]. Vyscha Shkola. [In Ukrainian].
- Onishchenko, O. I. (2008). *Artistic Creativity: A Project of Non-Classical Aesthetics* [monograph]. Nelson. [In Ukrainian].
- Reka, K. V. (2012). The Moral Aspects of the Phenomenon of Fate: In the Context of A. Camus's Philosophy. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Filozofia. Politologia*, 109, 33–37. http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKNU_FP_2012_109_11. [In Ukrainian].
- Silvashi, T. (2020). *Odysseus' Tree: Essays, Texts, Photos*. Arthuss. [In Ukrainian].
- Tatarkiewicz, W. (2001). *The History of Six Ideas* (V. Kornienko, Trans. from Polish). Yunivers. [In Ukrainian].
- Khandohina, L. L. (2009). The Art of "Moral Provocations". *Kulturolohichna dumka*, 1, 105–111. https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD1_Handohina.pdf. [In Ukrainian].
- Cook, D. (2016). *History of Narrative Film* (5th ed.). W. W. Norton & Company. [In English].
- Lubelski, T. (2015). *Historia kina polskiego 1895–2014*. Universitas. [In Polish].
- Maritain, J. (2024). *The Responsibility of the Artist*. Jacques Maritain Center, University of Notre Dame. https://maritain.nd.edu/assets/594326/jacques_maritain_the_responsibility_of_the_artist.pdf. [In English].
- Mielczarek, R. (2008). Rzeczywistość w fazie liminalnej. "Kino moralnego niepokoju" jako forma międzypokoleniowego dramatu społecznego. *Folia Sociologica*, (33), 223–247. [In Polish].
- Petrie, G. (1974). The Redemption of 'Political Cinema': A Survey of Hungarian Films. *Journal of European Studies*, 4(3), 255–273. [In English].
- Plusa, C. (2013). Literacka i filmowa refleksja nad totalitaryzmem na przykładzie powieści Klaus Manna *Mefisto* oraz jej adaptacji filmowej w reżyserii Istvána Szabó. *Acta Neophilologica*, 15(2), 165–176. <https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/an/article/view/925/793>. [In Polish].
- Seyler, S. (2015). Dylemat moralności w kontrowersyjnej powieści Klaus Manna *Mefisto* i jej filmowej interpretacji. *Kwartalnik Opolski*, 2/3, 91–102. https://otpn.uni.opole.pl/wp-content/uploads/91_102_Seyler_2_3_2015.pdf. [In Polish].
- Zwierzchowski, P. (2015). The reception of Hungarian cinema in Polish film criticism 1945–1989. In B. Zająć, M. Pabiś-Orzeszyna, & M. Dondzik (Eds.), *History of European cinema: Intercultural perspective* (pp. 79–90). Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. [In English].

M. I. Клопенко

аспірант, кафедра кінознавства, Інститут екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенко-Карого, м. Київ, Україна

M. T. Братерська-Дронь

професор, професор кафедри кінознавства, Інститут екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна

M. Klopenko

postgraduate student, Department of Film Studies, Institute of Screen Arts, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine

M. Braterska-Dron

Professor, Professor of Film Studies, Institute of Screen Arts, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine

Отримано: 10.09.2025

Прийнято до друку: 23.10.2025

Опубліковано: 25.12.2025