

Демура Алла,
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5409-0836>
аспірантка кафедри кінознавства. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

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

Єсін Олексій,
ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-6629-0156>
аспірант кафедри кінознавства. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

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

АБСУРД ЯК МЕТОД РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТРАГІЧНОГО В УКРАЇНСЬКОМУ КІНО

Анотація. Стаття присвячена дослідженню абсурду як естетичної стратегії репрезентації трагічного досвіду у сучасному українському кінематографі. **Мета праці** – у формуванні концептуальної моделі абсурду, що постає як пізнавальний і етичний механізм, здатний фіксувати досвід втрати, дезорієнтації, порушення ідентичності та травматичної пам'яті. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні інтерпретативного аналізу кіномови з філософськими концептами абсурду та підходами, що осмислюють межі репрезентації та критикують її здатність до передання досвіду (А. Камю, Т. Адорно, Ж. Бодрійяр, Дж. Батлер). У фокусі – трансформація традиційних моделей трагедії та зрушення від телеологічної драматургії до відкритих і фрагментованих форм. **Новизна дослідження** полягає у запропонованій типології абсурду в українському кіно: абсурд постдії, втрати дому, симуляції та неприйнятого досвіду. Стаття аналізує художні й документальні фільми В. Васяновича, М. Наконечного, М. Чернова, Ф. Сотниченка, М. Ер Горбач, І. Цілик, Н. Ворожбит і Є. Трояновського, окреслюючи способи, якими візуальна мова фіксує неможливість повернення трагедії у завершені смислові рамки. **Висновки.** Абсурд у новітньому українському кінематографі не заперечує сенсу, а радше свідчить про зміну способів його пошуку, коли звичні естетичні форми більше не працюють. Він дає змогу говорити про досвід, який не вкладається у завершені сюжети чи моральні підсумки – досвід розгубленості, безсилля, повторення, життя після надломів. У різних фільмах ця логіка виявляється по-різному: через зсув акценту з подій на стани, через тишу, ритмічні розриви, сцени, що зависають у часі. Абсурд стає формою, яка дає можливість залишатися поруч із тим, чого не можна раціонально пояснити, але що наполегливо прагне бути побаченим, почутим і не забутим.

Ключові слова: абсурд, трагічне, травма, національна ідентичність, кінематограф, війна, Інший, репрезентація, аудіовізуальне мистецтво, монтаж, трансформації, режисер

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сучасний український кінематограф зазнає глибокої трансформації у зображенні трагізму, спричиненої досвідом війни, втрати та культурного розпаду. Класичну телеологічну структуру з послідовністю подій і катарсисом дедалі частіше замінюють фрагментовані оповіді, де трагедія більше не розгортається як подія, а фіксується як стан. У цьому контексті абсурд виступає способом художнього мислення, здатним репрезентувати травматичний досвід, коли традиційні форми висловлення втрачають силу. Актуальність дослідження визначається потребою свідчити про неопрацьований досвід війни, вичерпаністю установлених естетичних моделей і необхідністю типологізувати нові форми абсурду як реакцію на розрив між подією та її символічним оформленням.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. У сучасному кінознавстві репрезентація травматичного досвіду в аудіовізуальному мистецтві розглядається крізь призму посткатастрофічної естетики, документального свідчення та деконструкції традиційного наративу. Хоча активно досліджуються зміни драматургії під впливом воєнного досвіду, феномен абсурду в українському кіно ще не отримав системного аналізу. Попри окремі спроби осмислити «мову після травми» у творчості В. Васяновича, І. Цілик, Н. Ворожбит і М. Чернова, абсурд як цілісна естетична стратегія з власною логікою лишається невиокремленим. Окремі елементи такого аналізу спостерігаємо в публікаціях, присвячених досвіду мовчання, руйнації дому, деформації простору та оптики посттравматичного погляду, але вони не поєднані в цілісну типологію.

У працях **Альбера Камю**, зокрема «Міф про Сізіфа», абсурд постає як онтологічний стан людини, яка усвідомлює безглуздість світу, але не капітулює перед ним, а продовжує діяти (Camus, 2005). Ця концепція стала ключовою у формуванні етики дії без гарантії сенсу, яка виявляється продуктивною і в аналізі сучасного українського кінематографа.

Теодор Адорно в «Призмі» та «Негативній діалектиці» стверджує, що після катастроф мистецтво не може повноцінно репрезентувати реальність, а досвід руйнування та травми не піддається завершеному висловленню (Adorno, 1955, 2005). Це положення відгукується у сучасному українському кінематографі, який дедалі частіше відмовляється від класичної драматургії та мо-

ральної визначеності на користь фрагментарних, відкритих структур.

Жан Бодрійяр у теорії симулякрів описує занепад реального на користь знакових форм, що відсилають лише до самих себе (Baudrillard, 1994). Ця логіка резонує з візуальними стратегіями окремих українських фільмів, у яких **досвід існує в режимі вторинного образу, як те, що вже втратило зв'язок із реальністю.**

Жак Дерріда, оперуючи поняттям *différance*, вказує на відтерміновану й нестабільну природу сенсу, яка унеможливує остаточне значення (Derrida, 1982). Це особливо важливо для аналізу **мовчання, пауз та відкритих форм** у візуальних оповідних структурах.

Джудіт Батлер через поняття *оплакуваності* формулює нерівність у доступі до публічного визнання втрати (Butler, 2004, 2009), що безпосередньо пов'язано з фігурами неприйнятого досвіду у кінотекстах.

Попри глибину філософських концепцій абсурду, їх майже не застосовують до аналізу аудіовізуальних творів, особливо у контексті воєнного українського кіно. Більшість досліджень зосереджені на темах війни й травми, але ігнорують абсурд як естетично організовану художню форму. Хоча фрагментарність і розрив наративу стали помітними естетичними ознаками, типологія абсурду як форми посттравматичного бачення залишається недоопрацьованою. Це актуалізує потребу в методології, що дає змогу осмислити абсурд як ключову форму аудіовізуального свідчення війни.

У науковому дискурсі все ще залишається відкритим питання, як саме сучасне українське кіно реагує на втрату здатності трагедії бути репрезентованою – як у змістовому, так і в структурному вимірі. Це й обумовлює **мету статті** – сформувати концептуальну модель абсурду як естетичної стратегії репрезентації трагічного досвіду в сучасному українському кінематографі, що виникає у відповідь на глибоку кризу репрезентативних механізмів в умовах війни, втрати та культурного зрушення.

Завдання цього дослідження полягає у визначенні типології форм абсурду в сучасному українському кіно, аналізі їхнього зв'язку з філософськими концепціями абсурду, кризою репрезентації, досвідом втрати, мовчання й травми; у з'ясуванні, як абсурд заміщує традиційні моделі трагізму з їх телеологією, психологізмом і моральним висновком; а також в обґрунтуванні підходу до аналізу кінематографа як

культурного свідчення, де абсурд перестає бути естетичною аномалією, а функціонує, як повноцінний пізнавальний і етичний механізм.

Виклад основного матеріалу. Після тривалого ідеологічного та інституційного застою сучасне українське кіно активно звертається до естетичної деконструкції, зокрема абсурду як способу вираження граничних станів. У новітніх фільмах трагічне дедалі частіше постає в рамках естетики нонсенсу, гротеску та дисонансу, з ознаками театру абсурду та інверсії. У запропонованому підході абсурд розглядається як спосіб представлення травми без прямого зображення. Це форма реакції на ситуації, коли між пережитим і мовою його опису виникає глибокий розрив. Коли трагізм є не подієвим, а онтологічним. На відміну від класичного трагічного, що прагне до кульмінації і розв'язки, абсурд формує естетику розірваного, незавершеного, де сенс або відкладається, або взагалі не виникає. І саме ця несвоєчасність сенсу, або, як писав Ж. Дерріда, *différance*¹ – відкладена різниця, тобто водночас відстрочка значення і його нескінченне зміщення в мережі відмінностей – стає продуктивним інструментом у новітньому українському кінематографі (Derrida, 1982, р. 26).

У класичній наративній моделі, що веде початок від Арістотеля, дія має смислову функцію: вона розвиває сюжет, формує характер і веде до моральної трансформації. Трагедія тут є шляхом через кризу до очищення. Натомість у сучасному кіно, особливо у фільмах про війну чи розрив з реальністю, дія чимдалі частіше втрачає цю перетворювальну роль.

Попри жанрову й стилістичну різноманітність, форми абсурду в сучасному українському кіно є естетичною реакцією на втрату репрезентативних механізмів. Вони радше симптоми глибшої культурної кризи, у якій трагічне втрачає здатність до прямого висловлення.

Постає потреба систематизувати різновиди абсурду як художнього принципу, що формує сучасну українську візуальність та відображає розрив між досвідом і його знаковим представленням. У цьому контексті абсурд виходить за межі жанрових рамок чи гротескної естетики і постає як етична та пізнавальна стратегія, що заміщує тра-

диційні моделі трагедії. На основі аналізу кінематографа останнього десятиліття можна виокремити чотири форми абсурду: *постдії, втрати дому, симуляції та неприйнятого досвіду*.

Ці назви мають умовний і аналітичний характер: вони слугують евристичними орієнтирами, що поєднують концепції сучасної філософії (А. Камю, Т. Адорно, Ж. Бодрійяра, Дж. Батлер) із внутрішньою логікою розвитку українського кіно. У цьому сенсі запропонована типологія відтворює способи мислення про трагедію у просторі абсурду.

Поняття *абсурду постдії* ґрунтується на філософії А. Камю, для якого абсурд – це стан буття в світі, де страждання не має пояснення. Трагічне втрачає телеологію: події не ведуть до катарсису чи перемоги. Людина стикається з німим всесвітом, але продовжує діяти – не заради сенсу, а щоб зберегти гідність. Ця етика дії без гарантій і формує суть *абсурду постдії*.

У А. Камю герой не шукає відповіді в метафізиці, а обирає тиху, послідовну присутність. У «Міфі про Сізіфа» повтор дії стає проявом гідності, у «Чумі» – лікар Ріє продовжує лікувати, усвідомлюючи безнадійність своїх зусиль. Ця «етика без гарантій» – дія після краху – допомагає зрозуміти українське кіно, яке фіксує життя після трагедії, поза межами сенсу. У стрічках «Атлантида» та «Відблиск» Валентина Васяновича і «Бачення метелика» Максима Наконечного герої діють у посткатастрофічному хронотопі, не прагнучи пояснень. Статика кадру й відсутність події в філософському сенсі – як прориву істини або символічного зрушення – акцентують *абсурд постдії* – дії без цілі, що набуває етичного сенсу через саму присутність у зруйнованій реальності.

Цей мотив постдії, який в українському кінематографі набуває етичного виміру через досвід війни та втрати, перегукується з тенденціями у скандинавському кіно початку ХХІ століття. У фільмах Роя Андерссона – «Пісні з другого поверху» (2000), «Про нескінченність» (2019) – чи Рубена Естлунда – «Форс мажор» (2014), «Трикутник смутку» (2022) – також немає телеологічної завершеності: дія позбавлена мети, герої залишаються у просторі після події, де моральні імпульси існують без надії на виправдання. Проте, якщо у скандинавському контексті абсурд має характер соціальної алегорії, спрямованої на викриття відчуження постмодерного суспільства,

¹ *Différance* – неологізм Ж. Дерріда, що поєднує «відкладання» та «відмінність»; позначає нескінченне відтермінування повного значення в мові та постійну гру смислових відмінностей.

то в українському кінематографі він набуває екзистенційної гостроти – стає досвідом виживання.

Якщо В. Васянович і М. Наконечний формують «післядію» в художньому вимірі, то Мстислав Чернов – у документальному. Ідеї *абсурду постдії* набувають іншої етичної сили саме у фільмах-свідченнях.

У «20 днях у Маріуполі» (2023) М. Чернова *абсурд постдії* набуває документальної форми, де споглядання поєднується з етичним жестом. Фільм зосереджений не на катастрофі як події, а на процесі виживання в її межах. У цьому просторі війна постає як постійний стан буття. Лікар, який продовжує рятувати людей у зруйнованій лікарні, і оператор, який залишається фіксувати це, діють без ілюзії перемоги, але саме ця дія засвідчує моральний вибір. У цій логіці М. Чернов продовжує лінію А. Камю: гідність полягає в дії, навіть коли зникає надія (Camus, 2005, p. 123).

У «2000 метрів до Андріївки» М. Чернов продовжує лінію, започатковану у «20 днях у Маріуполі», але переносить її на фронт. Попри динаміку бойових сцен, фільм не вибудовує героїчний наратив, а фіксує рутину війни – замкнений цикл боїв і повернень. У цій повторюваності розкривається те, що можна означити як *абсурд постдії*: дія триває, хоча її сенс вичерпано. Трагічне тут – у самій тривалості процесу, у неможливості зупинитися. Цей досвід концентрується в репліці одного з військових, яка водночас фіксує відсутність перспективи і утверджує необхідність діяти далі: «А якщо ця війна буде до кінця нашого життя?»

Абсурд постдії – це тип естетичної та філософської структури, що постає в мистецтві, зокрема в кінематографі, як форма дії, яка триває після руйнування сенсу, телеології чи сюжетної завершеності.

В обох фільмах М. Чернова війна постає як форма часу, в якій людина зберігає присутність попри все. Саме «20 днів у Маріуполі» й «2000 метрів до Андріївки», разом із художніми стрічками В. Васяновича («Атлантида», «Відблиск»), окреслюють український варіант *абсурду постдії*. Водночас війна породжує й інший досвід – втрату самого ґрунту для ідентичності. Так виникає *абсурд втрати дому*, де вичерпання сенсу дії поступається глибшому відчуттю неможливості бути в собі як у стабільному середовищі.

Втрата дому – це не лише матеріальне руйнування, а насамперед розрив простору впізнаваного

та розщеплення суб'єктивності. У цьому стані, що Т. Адорно описував як онтологічну кризу досвіду, змінюється сама природа перебування у світі після катастрофи. Йдеться не про відсутність будинку, а про втрату здатності бути «в собі як удома». Т. Адорно називає це новим етичним обов'язком: не почуватися вдома в собі – не через патологію, а через вимушеність після провалу колективного людського (Adorno, 2005, p. 39). Проте така позиція суперечлива: відмова від дому загрожує байдужістю, а прийняття – самообманом. У цьому розриві й виникає трагізм сучасного існування, де жоден вибір не гарантує цілісності. Новітнє українське кіно реагує на цю кризу фрагментарною оптикою без логіки й розв'язки, де напруга між видимим і прихованим формує нову візуальну мову. Те, що залишається за кадром, часто є не менш визначальним, ніж те, що в ньому з'являється.

Фільм «Клондайк» (2022) Марини Ер Горбач постає як структурний приклад *абсурду втрати дому* в контексті сучасного українського кінематографа. «Клондайк» насамперед концептуалізує дім як недоступну категорію, чия соціальна, екзистенційна та тілесна функція втрачена.

Абсурд проявляється в розриві між фізичною наявністю дому та втратою його як феноменологічної опори. Простір, у якому перебувають герої, вже не виконує функції захисту чи вкоріненості, що перегукується з моделлю післякатастрофічного досвіду Т. Адорно (Adorno, 2005, p. 39). Стіна, пробита снарядом, – центральний візуальний жест фільму, – функціонує як маркер трансформації простору в постійне поле небезпеки.

Камера фіксує події з позиції сталої рівновіддаленості. Така «неемпатична» оптика спрямована на демонстрацію безсилля самої репрезентації. Втрата дому – це стан, у якому знаходиться вся структура фільму: композиційно, ритмічно, афективно. Фінальна сцена народження дитини в цьому ж домі – на дивані, за яким немає стіни, – утверджує цю саму структуру порожнечі: з'явлення нового життя відбувається в просторі, позбавленому будь-яких ознак впорядкованості, без символічного оформлення, без посилення на майбутнє. Таке руйнування звичних форм перетворює «Клондайк» на естетичне висловлювання про стан глибокої втрати дому як системи смислів.

Документальний фільм Ірини Цілик «Земля блакитна, ніби апельсин» (2020) пропонує інший, м'якший варіант осмислення *абсурду втра-*

ти дому. Вже сама назва – поетичний абсурдний образ – вказує на зміщення логіки сприйняття. Фільм розповідає про родину, що живе у прифронтовому місті Донбасу та знімає власне кіно на тлі війни, перетворюючи реальність руйнування на простір творчості й присутності. У І. Цілик абсурд постає у формі тихого, але пильного погляду на життя серед катастрофи. Фільм утілює імператив Т. Адорно: «Писати поезію після Освенцима – варварство» (Adorno, 1983, р. 34) [Тут і далі переклад А. Д.], однак трансформує його: естетика стає не розкішшю, а способом вижити й бути з Іншим. «Земля блакитна...» відкриває грань абсурду, у якому збереження життя в нестабільному просторі набуває особливого значення – крихке, але наполегливе. Таким чином, поняття абсурду втрати дома можна визначити так:

Абсурд втрати дому – це форма естетичної репрезентації, що фіксує стан, у якому руйнується феноменологічна, екзистенційна здатність людини почуватися «вдома», тобто впізнавати себе у звичному, стабільному середовищі.

Поруч з абсурдом постдії та втрати дому в сучасному українському кінематографі виокремлюється третій тип мислення – абсурд симуляції. Його структура тяжіє до четвертого рівня симулякру, описаного Ж. Бодрійяром у «Симулякрах і симуляціях» (1981). Якщо перші три стадії ще зберігають зв'язок із реальним (через відображення, спотворення або маскування відсутності), то четверта повністю відриває репрезентацію від дійсності. У цій стадії репрезентація функціонує як самодостатня система знаків, без зовнішнього референта (Бодрійяр, 2004, с. 6). Саме цей принцип гіперреальності лежить в основі абсурду симуляції: дія і форма зберігають вигляд смислу, але не мають жодного зв'язку з реальністю. Внаслідок втрати структурної напруги між значущим і незначущим відбувається розщеплення між зображенням і дійсністю, а система продовжує існувати за інерцією, незалежно від істини, етики чи внутрішнього конфлікту. Це – абсурд без смислу, якого вже й не шукають.

Формування цього типу абсурду в українській естетичній традиції тісно пов'язане з творчістю Кіри Муратової. Ще у «Коротких зустрічах» (1967) вона інтуїтивно конструє простір, де соціальні ролі, інтимні зв'язки і інституції зберігають зовнішню форму, але втрачають внутрішній зміст і емоційну мотивацію. Подія стає порож-

ньою, а структура – самодостатньою. Цей підхід передувє філософській концепції симуляції як автотомної системи знаків. У пізніших фільмах – «Астенічний синдром» (1989), «Настроювач» (2004) – ця логіка формалізується: дії не ведуть до змін, мова не продукує сенсу, емоція не викликає відгуку. У цих фільмах К. Муратова демонструє соціальну мову, що функціонує в автоматичному режимі, і персонажів, позбавлених доступу до внутрішньої мотивації. Усі дії повторюються, всі структури зберігаються, але жодна з них не передбачає зв'язку з метою, зміною чи відповідальністю. Інституції працюють як архітектура, в якій форма вичерпала зміст. Це кіно симулякру: реальність присутня лише як декор, а персонажі діють у режимі автоматизованого існування.

Пізніше у «Ля Палісіаді» (2023) Філіпа Сотниченка абсурд симуляції досягає завершеної естетичної форми. Події відбуваються у 1990-х – у проміжку між розпадом радянської каральної системи та ще не здійсненою правовою трансформацією держави. На тлі розслідування вбивства міліціонера система правосуддя діє формально, без етичного змісту: дії імітують справедливість, але не продукують сенсу. Страта, що завершує фільм, не виконує трагедійної чи моральної функції – це технічний акт, позбавлений онтологічної ваги.

У фільмі відсутня подія в класичному філософському сенсі: немає прориву (Heidegger, 2012), зламу ситуації (Deleuze, 1990) чи моменту істини (Badiou, 2005). Уся структура залишається самотою, замкненою в інерційному повторенні. Це і є суть абсурду симуляції: логіка системи працює, але без істини, трансформації чи внутрішнього конфлікту. У візуальній структурі цей абсурд виражається через повтор, відсутність кульмінаційної події, знецінення внутрішнього конфлікту, інституційну безглуздість і мовну порожнечу.

У цьому контексті доречно сформулювати таке визначення:

Абсурд симуляції – це тип естетичного мислення, що виникає в ситуації повної втрати репрезентативного зв'язку між образом і реальністю, коли дія, мова та емоція функціонують у межах самовідтворюваних знакових систем, не пов'язаних із жодним зовнішнім референтом.

Модель останнього типу абсурду розгортається на межі між травмою і мовчанням, особистою пам'яттю та офіційною історією, любов'ю та правом на неї, мовою та структурною відмовою

почути. Йдеться про абсурд неприйнятого досвіду – форму трагічного, яка виникає тоді, коли репрезентація досвіду ще можлива, але не знаходить стійкого або офіційно визнаного способу легітимації у культурному, правовому чи емоційному порядку.

Якщо у моделі абсурду втрати дому людина втрачає здатність висловити свій досвід – слова більше не працюють, зникає мова для опису болю, то в абсурді неприйнятого досвіду мова зберігається – людина може розповісти, що з нею сталося. Але суспільство не чує. Її досвід не визнають важливим, на нього не реагують. Він не викликає співчуття, солідарності, жалю. Тому цей досвід, хоч і озвучений, залишається ніби невидимим. Це – біль, якого не помічають, і життя, яке не вважають вартим уваги. І саме це створює нову форму абсурду.

В одній із новел фільму Наталії Ворожбит «Погані дороги» (2021) показано трагічну ситуацію, коли особистий біль залишається без підтримки та визнання. Жінка-військова везе обезголовлене тіло загиблого воїна – свого коханого – до його офіційної дружини. Її вчинок наче частина прощального ритуалу, але для неї самої немає місця для жалоби – ніхто не визнає її втрати. Через те, що їхні стосунки не мали офіційного статусу, її горе лишається особистим і невидимим. Воно не стає публічною подією й не викликає співчуття.

Її реакція на втрату – гучна, агресивна, неконтрольована: вона напивається, провокує колегу, який ховається в машині, не витримавши її емоцій. Така поведінка – спроба зберегти зв'язок із тілом загиблого, близькість, не маючи морального права бути поруч. У цій ситуації проявляється описана Дж. Батлер «афективна нерівномірність», коли одні форми болю визнаються, а інші залишаються невидимими: «Режими визнання регулюють не тільки доступ до публічності, але й до самої можливості сприйматися як той, хто страждає» (Butler, 2004, p. 34). Оскільки їхній зв'язок не мав права на репрезентацію, горе героїні не вважається соціально значущим. Її афекти залишаються в зоні «некодованого» – присутнього, але без місця в ритуалі втрати. Це непрожите горе, що не має місця пам'яті – ані фізичного, ані символічного. Такий досвід залишається лише в тілі – у мовчанні, дезорієнтації, напрузі. Дж. Батлер означає це як «неоплакувані життя»: «Оплакуване життя – це таке, що визнається як життя, а отже,

як таке, що могло бути втрачене. Те, що не оплакується, не розглядається як колись живе» (Butler, *Frames of War*, p. 15).

Тіло загиблого залишається поза кадром, однак саме ця відсутність формує структурну напругу – вона позначає брак, навколо якого організовується як сюжетна логіка, так і афективна поведінка героїні. У термінах Жака Лакана, це те, що функціонує як об'єкт малого а (*objet petit a*): об'єкт втрати, що не може бути ані побаченим, ані засвоєним, але визначає напрямок бажання суб'єкта (Lacan, 1977a, p. 290). Як зазначає Ж. Лакан: «Те, що витіснене зі символічного, завжди повертається у реальному» (Lacan, 1977b, p. 49). У цій логіці поведінка героїні постає як реакція на дефіцит символічного місця для горя – афективний надлишок, що не переходить у культурну жалобу, оскільки сама втрата не отримує статусу втрати.

Документальний фільм Єгора Трояновського «Куба і Аляска» (2024) зосереджений на досвіді двох парамедиків – Юлії Сидорової («Куби») та Олександри Лисицької («Аляски»). «Куба» пройшла шлях від Революції Гідності до фронту 2022 року, «Аляска» – професійна медикinja й колишня журналістка. Їхня спільна присутність на війні формує основу фільму.

Стрічка поєднує епізоди фронтового побуту, особисті історії та інтерв'ю, не створюючи лінійного сюжету. Камера уникає героїзації, фіксуючи рутину, в якій війна поступово стає частиною повсякденності, витісняючи уявлення про її винятковість.

У «Кубі і Алясці» досвід війни з'являється у кадрі як факт, проте не вміщується у жодну з культурних форм, що звично оформлюють жіночу присутність після бойової участі. Куба стоїть на подіумі у Парижі, серед глядачів, моделей, журналістів, поруч зі своєю колекцією. Камера фіксує тіло в теперішньому часі, в красивому одязі, в місті, де триває інерція мирного життя. Усмішки, оплески, розмови створюють враження події, але простір не формує смислової рамки, здатної включити досвід, з яким вона перебуває. Він не належить до жодного з культурних сценаріїв, що зазвичай пропонуються жінці після війни – від героїчного до реабілітаційного. Вона стоїть у просторі, що не має назви для того, що вона прожила. Досвід війни зберігається в її погляді, у напрузі тіла. Проте культура не пропонує жодного коду для його визнання. У цьому і полягає структура абсурду неприйнятого досвіду: те, що відбулося,

зберігається як особисте, але не стає публічним. Його не замовчано, проте його ніхто не чує. Так виникає форма культурного виключення, яку Славою Жижек називає насильством – коли система підтримує образ цілісності, залишаючи за межами досвід, що порушує її ритм (Žižek, 2008, р. 1). Суб'єкт залишається у полі видимості, але не набуває значення. Мовчання з'являється не через відсутність слів, а через брак тих, хто готовий прийняти їхню вагу. У цій порожнечі Куба звертається до Аляски, яка перебуває в лікарні після поранення, бо лише вона розуміє цю напругу. Їхній зв'язок зберігає можливість бути почутою, хоч би й на відстані.

У сцені зустрічі Куби з матір'ю в Іспанії розкривається глибока несумісність досвідів. Мати турботлива й любляча, розмова тепла, без відчуження. Проте між ними немає ритму – Куба не шукає розуміння, бо знає, що воно неможливе. Розрив не в браку любові, а в несумісності кодів: мова війни не перекладається на мову миру. Материнська підтримка зберігається, але не містить слів, які могли б вмістити доньчин досвід. Пережите не заперечується, але не стає спільним значенням. Це і є форма абсурду неприйнятого досвіду: вони обидві присутні, але не з'єднані. Мовчання тут – єдина можлива форма згоди.

Після поранення Аляска проходить реабілітацію, але це не схоже на повернення до себе. Камера фіксує біль, напругу, тишу. Лікарня не дає спокою – тіло прагне дії, хоча ще не готове. Її бажання повернутися на фронт – не про зцілення, а про відсутність місця поза війною. Медична система підтримує тіло, але не турбується про внутрішній стан. У цьому теж полягає абсурд неприйнятого досвіду: біль не замовчаний, але він не почутий, не оформлений. Аляска мовчить, бо не чекає розуміння. Її присутність можлива лише у війні, яка стала єдиним простором, де травма ще має сенс. Абсурд тут – у тому, що пережите не розпізнається, а отже, не стає частиною спільного.

Загибель нареченого Куби – штурмовика з позивним Шепи – показано прямо: через запис із бодикамери. Потім – похорон. Куба стоїть мовчки біля труни. Вона не плаче, не говорить, не рухається. Не через стриманість – а тому, що всередині вже немає контакту з почуттям. Горе не проявилось, бо не було простору, здатного його прийняти. Емоція не виникла – не тому, що її не було, а тому, що вона не мала де з'явитися. Все

навколо оформлене: церемонія, труна, присутні. А всередині – порожнеча. Камера фіксує цю тишу без коментарів. Куба мовчить не через те, що хоче щось приховати, а через те, що її досвід не дійшов до рівня, де біль перетворюється на відчуття. Цей стан є симптомом того, що назвати втратою ще зарано, а відчувати вже запізно. Камера фіксує як трагедія залишилася без мови, але зберегла етичну вагу. В цій напрузі, за словами Ролана Барта, виявляється здатність зображення залишати емоційний слід: «Фотографія виявляє свою силу не тоді, коли лякає, відштовхує чи таврує, а тоді коли замислена, коли думає» (Barthes, 1980, р. 38).

Зрештою, «Куба і Аляска» – це розповідь не про війну, а про те, що лишається після пережитого, коли саме життя не знає, як відреагувати. Фільм рухається в просторі без жанру, без готової форми, без чіткого ритуалу. Камера не пояснює і не обрамлює досвід героїнь – вона спостерігає. Без оцінки, без підсумку, вона дає простір тому, що не набуло назви. Саме в цій зваженій тиші проступає абсурд неприйнятого досвіду: психіка ще не встигла визнати втрату як факт, тіло не відчувало її як подію, а культура не створила простору, у якій ця втрата могла б відбутися. Усе сталося, але нічого не набуло форми. Виникає розрив – між тим, що було, тим, що відчувається, і тим, що може бути названим. Саме тут і стає близькою формула Жан-Поля Сартра: «пекло – це Інші», не тому, що Інші – ворожі, а тому, що не визнають тебе як того, хто страждає (Sartre, 1944, р. 45). Інші можуть бути поруч – уважні, люблячі, добрі – але їхня присутність не стикується з глибиною пережитого. З огляду на зазначене, поняття *абсурду неприйнятого досвіду* можна визначити наступним чином:

Абсурд неприйнятого досвіду – це форма трагічного, що виникає у випадках, коли особистий досвід втрати, болю чи участі набуває виразної артикуляції, але не включається в жодну з легітимних форм культурного, соціального або емоційного визнання.

Висновки. У статті здійснено комплексне дослідження феномену абсурду як естетичної стратегії сучасного українського кінематографа в контексті репрезентації травматичного досвіду війни, втрати та руйнування. Проаналізовано трансформацію трагічного в межах новітніх художніх практик, де замість класичної телеологічної оповідної структури постають фрагментовані та асиметрич-

ні форми висловлення. Визначено, що абсурд у сучасному українському кіно не функціонує як жанрова або стилістична ознака, а набуває статусу пізнавальної та етичної категорії, що відображає кризу репрезентативних механізмів.

Аналізу піддано провідні тематичні й структурні тенденції українського кінопроцесу останнього десятиліття, зокрема на матеріалі художніх і документальних фільмів В. Васяновича, М. Наконечного, М. Чернова, Ф. Сотниченка, М. Ер Горбач, І. Цілик, Н. Ворожбит та Є. Трояновського. Встановлено та надано визначення чотирьом стійким формам абсурду, які репрезентують різні модальності розриву між досвідом і його символічним оформленням: абсурду постдії, втрати дому, симуляції та неприйнятого досвіду.

Доведено, що абсурд у розглянутих фільмах не відсилає до беззмисловності чи хаосу, а слугує інструментом критичного мислення у ситуації, коли трагедія не може бути вписана в традиційні культурні форми. Визначено, що особливістю української кіномови в контексті воєнного часу є прагнення не до репрезентації травми як завершеного досвіду, а до фіксації її тривалості, повторюваності та невимовності.

У результаті дослідження сформульовано новий аналітичний підхід до інтерпретації абсурду як естетичної відповіді на руйнацію знакових систем у часи екзистенційної та історичної катастрофи. Окреслено методологічні орієнтири, які поєднують концепти сучасної гуманітарної думки (А. Камю, Т. Адорно, Ж. Бодрійяр, Дж. Батлер) з внутрішньою логікою новітнього українського аудіовізуального мистецтва.

Предметом подальших досліджень визначено типологізацію комічного як естетичної стратегії репрезентації травматичного досвіду в українському кінематографі, зокрема у формах чорного гумору, іронії, гротеску та парадоксу. У цьому контексті важливим напрямом подальшого аналізу постає вивчення того, як ці стилістичні модальності взаємодіють із вербальними практиками, меморіалізаційними моделями, документальним свідченням і постгеройною візуальністю.

Джерела та література

Бодрійяр, Ж. (2004). *Симулякри і симуляція* (Пер. О. Яременко). Київ: Основи. 255 с.

- Adorno, T. W. (1981). *Prisms* (S. Weber & S. Weber, Trans.). Cambridge, MA: The MIT Press. 270 p.
- Badiou, A. (2005). *Being and Event*. (O. Feltham, Trans.). London: Continuum. 544 p.
- Barthes, R. (1981). *Camera lucida: Reflections on photography* (R. Howard, Trans.). New York, NY: Hill and Wang. 119 p.
- Butler, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso. 168 p.
- Butler, J. (2009). *Frames of war: When is life grievable?* London: Verso. 203 p.
- Camus, A. (2005). *The Myth of Sisyphus* (J. O'Brien, Trans.). London: Penguin Books. 183 p.
- Deleuze, G. (1990). *The Logic of Sense*. (M. Lester with C. Stivale, Trans.). New York: Columbia University Press. 409 p.
- Derrida, J. (1982). *Margins of Philosophy* (A. Bass, Trans.). University of Chicago Press. 378 p.
- Heidegger, M. (2012). *Contributions to Philosophy (Of the Event)*. (R. Rojcewicz & D. Vallega-Neu, Trans.). Bloomington: Indiana University Press. 384 p.
- Lacan, J. (1977a). The subversion of the subject and the dialectic of desire in the Freudian unconscious. In *Écrits: A selection* (A. Sheridan, Trans.). W. W. Norton. P. 268-282.
- Lacan, J. (1977b). The function and field of speech and language in psychoanalysis (A. Sheridan, Trans.). In *Écrits: A selection*. W. W. Norton. P. 30-113.
- Sartre, J.-P. (1989). *No Exit and Three Other Plays* (S. Gilbert, Trans.). New York, NY: Vintage International. 114 p.
- Žižek, S. (2008). *Violence: Six sideways reflections*. New York, NY: Picador. 208 p.

References

- Adorno, T. W. (1981). *Prisms* (S. Weber & S. Weber, Trans.). Cambridge, MA: The MIT Press. 270 p.
- Badiou, A. (2005). *Being and Event*. (O. Feltham, Trans.). London: Continuum. 544 p.
- Barthes, R. (1981). *Camera lucida: Reflections on photography* (R. Howard, Trans.). New York, NY: Hill and Wang. 119 p.
- Bodriar, Zh. (2004). *Symuliakry i symuliatsiia* [Simulacra and simulation] (Trans. O. Yaremenko). Kyiv: Osnovy. 255 p. [in Ukrainian]
- Butler, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso. 168 p.
- Butler, J. (2009). *Frames of war: When is life grievable?* London: Verso. 203 p.
- Camus, A. (2005). *The Myth of Sisyphus* (J. O'Brien, Trans.). London: Penguin Books. 183 p.
- Deleuze, G. (1990). *The Logic of Sense*. (M. Lester with C. Stivale, Trans.). New York: Columbia University Press. 409 p.

- Derrida, J. (1982). *Margins of Philosophy* (A. Bass, Trans.). University of Chicago Press. 378 p.
- Heidegger, M. (2012). *Contributions to Philosophy (Of the Event)*. (R. Rojcewicz & D. Vallega-Neu, Trans.). Bloomington: Indiana University Press. 384 p.
- Lacan, J. (1977a). The subversion of the subject and the dialectic of desire in the Freudian unconscious. In *Écrits: A selection* (A. Sheridan, Trans.). W. W. Norton. P. 268-282.
- Lacan, J. (1977b). The function and field of speech and language in psychoanalysis (A. Sheridan, Trans.). In *Écrits: A selection*. W. W. Norton. P. 30-113.
- Sartre, J.-P. (1989). *No Exit and Three Other Plays* (S. Gilbert, Trans.). New York, NY: Vintage International. 114 p.
- Žižek, S. (2008). *Violence: Six sideways reflections*. New York, NY: Picador. 208 p.

Alla Demura, Oleksii Yesin

The absurd as a method of representing the tragic in Ukrainian cinema

Abstract. This article explores absurdity as an aesthetic strategy for representing tragic experience in contemporary Ukrainian cinema. *The aim* of the study is to develop a conceptual model of absurdity as a cognitive and ethical mechanism capable of capturing experiences of loss, disorientation, fractured identity, and traumatic memory. *The methodology* combines interpretive analysis of cinematic language with philosophical concepts of the absurd and approaches that question the limits of representation and its capacity to convey experience (A. Camus, T. Adorno, J. Baudrillard, and J. Butler). The focus is on the transformation of traditional models of tragedy and the shift from teleological dramaturgy to open and fragmented narrative forms. *The scientific novelty* of the research lies in a proposed typology of absurdity in Ukrainian cinema: the absurdity of post-action, the absurdity of lost home, the absurdity of simulation, and the absurdity of unrecognized experience. The article analyzes both fiction and documentary films by V. Vasyanovych, M. Nakonechnyi, M. Chernov, F. Sotnychenko, M. Er Gorbach, I. Tsilyk, N. Vorozhbyt, and Ye. Troyanovskyi, highlighting how visual language articulates the impossibility of reintegrating tragedy into complete narrative frameworks. **Conclusions.** Absurdity in contemporary Ukrainian cinema does not negate meaning, but rather signals a shift in how meaning is sought when familiar aesthetic forms no longer function. It enables the articulation of experiences that resist resolution or moral closure – experiences of confusion, powerlessness, repetition, and life after rupture. Across different films, this logic is expressed through a shift in emphasis from events to states, through silence, pauses, and scenes suspended in time. Absurdity thus emerges not as a refusal of sense, but as an attempt to stay with what cannot be explained – yet insists on being seen, heard, and preserved.

Keywords: absurd, the tragic, trauma, national identity, cinema, war, the Other, representation, audiovisual art, editing, transformations

Подано до редакції 30.10.2025

Підписано до друку 25.11.2025