

Нечмоглод Едуард,
ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-9309-8435>
викладач, аспірант кафедри кінорежисури та
кінодраматургії. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Eduard Nechmohlod,
Lecturer, Postgraduate student of the Film
Directing and Screenwriting Department.
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National
Theatre, Cinema and Television University,
Kyiv, Ukraine

АБСУРД РЕАЛЬНОСТІ: ДРАМАТУРГІЧНІ СТРАТЕГІЇ КВЕНТЕНА ДЮП'Є У ФІЛЬМАХ 2022–2024 РОКІВ

Анотація. У статті проаналізовано драматургічні стратегії абсурду в п'яти фільмах Квентена Дюп'є 2022–2024 років – «Неймовірно, але правда», «Паління викликає кашель», «Яннік», «Дааааалі!» та «Другий акт». Актуальність дослідження зумовлена посиленням впливу абсурду на сучасний кінематограф та потребою його теоретичного осмислення в умовах постреальності, де класична драматургія втрачає ефективність. **Мета статті** – висвітлення того, як комедійний абсурд формує нову модель наративу, що підважує традиційні уявлення про сюжет, жанр і суб'єктність. **Методологію дослідження** становлять філософсько-естетичний аналіз, елементи наративної теорії та порівняння з концепціями театру абсурду і постмодерністської деконструкції. У результаті продемонстровано, що фільми Дюп'є функціонують як цілісна естетична система, у якій абсурд виконує не лише комічну, а й філософсько-критичну функцію. Автор доводить, що ключовими прийомами є порушення причинно-наслідкової логіки, симуляція жанрових форм, свідоме блокування драматургічного розвитку та використання повтору як засобу демонстрації розпаду реальності. **У Висновках** обґрунтовано, що творчість Дюп'є пропонує модель сучасної абсурдної драматургії, здатної репрезентувати кризу сенсу та ідентичності в культурі постреальності.

Ключові слова: абсурд, драматургія абсурду, Квентен Дюп'є, постреальність, комедійний наратив, філософія кіно.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. На початку XXI століття кіно дедалі частіше реагує на кризу репрезентації зображення дійсності, на зниження довіри до реальності та на жанрове виснаження – використовуючи прийоми деконструкції, гротеску та абсурду. Особливу увагу привертає творчість Квентена Дюп'є – французького режисера, який одночасно працює в традиції театру абсурду, експериментального кіно й жанрової пародії. Його фільми провокують глядача на конфронтацію з нелогічним, повторюва-

ним, симульованим світом, де причинність не діє, а персонажі діють в умовах повної втрати сенсу.

Дюп'є, відомий раніше як музикант Mr. Oizo, формує власну естетику «ігрового абсурду», де прості побутові ситуації набувають фантастичного характеру. Особливо це яскраво виявляється у його фільмах останніх років (2022–2024), де режисер не просто пародіює кіножанри, а створює кіно як симулякр – тобто як імітацію самої реальності, позбавлену її первинного значення. Це явище потребує окремого академічного аналізу,

оскільки воно демонструє нові моделі функціонування абсурду у кіно – вже не лише як інструменту сатири, а як цілісної драматургічної системи, що дає змогу відтворити саму дестабілізовану природу сьогодення. Через відмову від класичних структур, руйнування логіки і навмисне знищення референтного реалізму, Дюп'є створює метакомедії, в яких реальність постає як жарт, театр або сценарій, що пишеться на ходу.

У цьому контексті постає актуальне питання: чи є абсурд у фільмах Дюп'є проявом хаосу, чи радше – структурованою драматургічною реакцією на хаос світу? І яке місце посідає гумор, коли світ втрачає свою зрозумілість?

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Філософські засади абсурду були закладені у працях Альбера Камю, зокрема в есеї «Міф про Сізіфа», де абсурд визначено як нездоланий конфлікт між людським прагненням до сенсу та мовчанням всесвіту (Камю, 2022). Ця концепція стала фундаментом для подальшого розвитку естетики абсурду в мистецтві, передусім у літературі та театрі другої половини ХХ століття, зокрема у творчості Семюела Беккета й Ежена Іонеско. У другій половині ХХ століття вона трансформувалася у самостійний художній напрям – театр абсурду, – а згодом знайшла втілення і в кіномистецтві, де абсурд дедалі частіше використовується не як елемент фантастики, а як інструмент критичної деконструкції реальності.

У сучасному науковому дискурсі спостерігається зростання інтересу до фільмів Квентена Дюп'є як прикладів постреалістичного кіно, що працює з філософським та формальним арсеналом абсурду. Зокрема, Стівен Віллемсен у своєму дослідженні аналізує фільм *Réalité* як приклад «опору наративу», в якому сама структура фільму свідомо блокує глядацьке розуміння, занурюючи сприйняття у нескінченне відчуття очікування без розв'язки (Willemssen, 2017). Етьєн Пуаре трактує кінематограф Дюп'є як естетику божевілля, в якій реальність не зникає, а продовжує існувати настільки напружено, що починає втрачати значення (Poiarez, 2021).

Даніель Рібас наголошує на лабіринтній природі наративів Дюп'є, де сюжетні петлі не мають ані кульмінацій, ані логічних розв'язок, а сам наратив – це спосіб постановки філософських питань про межі репрезентації (Ribas, 2022). Така стратегія дезорієнтації не є хаотичною, а виступає як методологічна платформа авторського висловлювання. Водночас у ширшому контексті французького

кіно Мартін Бегне інтерпретує творчість Дюп'є як приклад трансгресивного підходу, у якому сенсорна агресія й руйнування тілесних меж набувають значення художнього жесту (Beugnet, 2007).

Польський дослідник Анджей Маржек підходить до фільмів Дюп'є як до об'єктно-орієнтованих структур, у яких неживі речі (помешкання, предмети, частини тіла) набувають суб'єктності, порушуючи класичну ієрархію реального (Marzec, 2019). Така онтологічна інверсія є не лише жанровим прийомом, а й фундаментальною рисою філософської мови режисера.

Як бачимо, наукова література, що аналізує фільми Дюп'є, пропонує різноманітні підходи – від філософії Камю до теорій постреальності, деконструкції ідентичності та театру абсурду. Усі ці підходи підтверджують: кінематограф Дюп'є – це не поодинокі формальне явище, а цілісна естетична система, що послідовно досліджує розпад реальності та іронічну кризу жанру, логіки й суб'єктивності. На жаль, кількість таких розвідок на теренах України дуже обмежена. Отож **мета статті** – дослідити драматургічні особливості використання абсурду у фільмах французького режисера Квентена Дюп'є, зосередившись на його п'яти останніх роботах: «Неймовірно, але правда» (Incroyable mais vrai, 2022), «Паління викликає кашель» (Fumer fait tousser, 2022), «Яннік» (Yannick, 2023), «Даааааалі!» (Daaaaaali!, 2023), «Другий акт» (Le Deuxième Acte, 2024). Автор аналізує, як Дюп'є трансформує класичну драматургію, підважуючи реалістичні моделі наративу, жанрові очікування та причинно-наслідкову логіку, створюючи мета-комічне кіно, в якому абсурд постає як основний спосіб взаємодії з дійсністю.

Виклад основного матеріалу. Перш ніж перейти до розгляду окремих фільмів, доцільно визначити ключові принципи драматургії абсурду, характерної для творчості Квентена Дюп'є. У його кінематографії абсурд функціонує не як випадкова нелогічність або декоративна ексцентрика, а як внутрішньо вмотивована структура, що імітує раціональну логіку для того, щоб її ж підважити. Через послідовні зсуви в логіці, ритмі, очікуваннях і жанрових конвенціях режисер створює наративи, в яких події відбуваються, але не мають наслідків, а репрезентативні системи – не ведуть до розуміння.

Абсурдна комедія у фільмах Дюп'є зазвичай тяжіє до радикального спрощення сюжетів, мі-

німалізму у візуальних та діалогових засобах, до порушення психологічної мотивації персонажів і руйнування причинно-наслідкових зв'язків. Його фільми функціонують як симулятивні конструкції, у яких буденне й ірраціональне співіснують на одному рівні, створюючи ефект естетизованої дезорієнтації. Візуально ця стратегія підсилюється фіксованими камерами, монотонністю кадру, відсутністю емоційного акцентування.

Гумор у його стрічках ближчий до театру абсурду, ніж до класичної комедії: це «сухий» комізм, позбавлений кульмінації або розрядки, у якому смішне виникає не завдяки жартам, а через зіткнення умовності зі звичною реальністю. Часто це конфлікт не між персонажами, а між формою та змістом, між дією й очікуванням результату, між мовою й мовчанням.

Персонажі у фільмах Дюп'є рідко діють із чіткою мотивацією; вони скоріше функціонують у межах абсурдної логіки середовища, в якому перебувають. Події не мають розвитку, драматургія не прямує до розв'язки, а навпаки – до розмивання. Типовими елементами є повтор, інерція, симетричність епізодів. Це не свідчить про хаос: навпаки, ідеться про впорядкований парадокс, у якому відсутність сенсу набуває функціональної ролі.

У наступних розділах буде проаналізовано п'ять фільмів, у яких абсурд виступає не як жанровий ефект, а як повноцінна драматургічна стратегія. Через механіку повторів, симуляцію дії, інверсії очікувань і вторгнення абсурдного у побут Дюп'є формує новий тип кінорозповіді – такий, що не веде до катарсису, а викриває механіку ілюзії, на якій побудована сучасна культура сприйняття.

У фільмі «Неймовірно, але правда» (*Incroyable mais vrai*, 2022) фантастичний елемент – тунель, що омолоджує, – не прориває реальність, а м'яко вбудовується в її повсякденну тканину. Персонажі не ставлять під сумнів його природу, не шукають причин, не прагнуть раціонального пояснення, а сприймають його як нейтральну зміну правил гри. Така прийнятність неможливого – не наслідок наївності персонажів, а відображення загального філософського горизонту фільму: звичне вже включає в себе абсурд, і саме це стирання межі між нормою й аномалією формує головну естетичну стратегію. У цьому виявляється суть абсурду у Дюп'є – не як гротескне вторгнення, а як внутрішнє беззаперечне прийняття нелогічного як

частини звичного. Така нормалізація аберації стає структурною основою його драматургії, в якій навіть фантастичне не порушує, а наголошує байдужість світу до сенсу.

Серія повторюваних епізодів із проходженням героїні крізь тунель, що омолоджує на три дні, вибудовує циклічну модель без розвитку – кожна сцена функціонує не як наступний крок, а як варіація на тему. Така ритмічна симетрія нагадує музичний мотив без мелодичного розвитку. Водночас її чоловік старіє у звичайному часі й між ними зростає не лише візуальний, а й сенсовий розрив: вона – щоразу молодша, він – дедалі виснаженіший, тілесно й емоційно. Цей дисбаланс поступово перетворюється на ключову метафору фільму: тілесність і суб'єктність більше не збігаються, а час, ідентичність і досвід опиняються у стані розриву. Омолодження не означає повернення до минулого – воно є формою втрати теперішнього.

Паралельна сюжетна лінія з другом героя, який імплантував собі дистанційно керований пеніс, підсилює тему тіла як проєкту, відкритого до реконфігурації. На перший погляд, ця історія має фарсову природу, але вписується у спільну логіку стрічки – контроль над тілом і часом поступово втрачає сенс і стає джерелом тривоги. Дюп'є показує: навіть логічно організовані повтори, коли сценарій здається послідовним, зрештою ведуть до руйнування. Героїня, яка повністю омолоджується, переживає нервовий зрив – її ідентичність розчиняється, залишаючи лише зовнішню оболонку, що більше не корелює з життєвим досвідом.

Фільм не містить ані кульмінації, ані розв'язки у традиційному розумінні. Простір залишається нейтральним, дія – інертною, а персонажі – пасивними свідками власної трансформації. Це повністю відповідає логіці театру абсурду та концепції А. Камю, згідно з якою абсурд виникає у конфлікті між людським прагненням до сенсу й байдужістю світу, що ніколи не надає остаточної відповіді (Камю, 2022, с. 81-85).

Таким чином, стрічка демонструє, як повторюваність і буденність у сучасному світі моделюють симуляцію контролю, що насправді є формою порожнечі. Як зазначає Мартін Бегне, сучасне французьке кіно дедалі частіше перетворює повсякденність на зону втрати себе – коли тілесне, технічне, соціальне перестають бути точками опори для особистості (Beugnet, 2007, р. 119). «*Incroyable mais vrai*» стає одним із найяскраві-

ших прикладів цього процесу, показуючи, як інерція повтору стає новою драматургією втрати.

«Паління викликає кашель» (Fumer fait tousser, 2022) – це іронічна деконструкція супергеройського жанру, в якій абсурд втілюється як на рівні змісту, так і через цілеспрямовану руйнацію наративної структури. Стрічка функціонує не як історія про героїв, а як анекдот про неспроможність дії. Замість традиційної боротьби зі злом, герої вирушають на «командний ретрит» з метою зміцнення командного духу – і тим самим відбувається скасування героїчного імпульсу ще до його реалізації. Саме цей саботаж дії стає визначальним для структури.

У фільмі розгортається антологія розрізнених притч, що їх персонажі розповідають одне одному біля вогнища. Вони існують у межах основного сюжету, але не пов'язані з ним: ці історії не мають єдиної теми, не несуть моралі, не ведуть до висновків. Як зауважує Рібас, у Дюп'є «оповідь блокується не зовнішніми перешкодами, а внутрішньою відмовою самого наративу бути послідовним» (Ribas, 2022), – і саме така структура визначає естетику фільму.

Показовою є сцена, коли мертва риба, яку щойно смажили на грилі, раптово озивається і починає розповідати власну історію. Цей епізод – точна метафора вторгнення абсурду в простір оповіді, яка ще навіть не встигла усталитися. Сама історія, розказана рибою, – про жінку, яка безуспішно намагається врятувати племінника, засмоктаного у пилораму, – вибудована за логікою послідовних «правильних» дій, які лише погіршують ситуацію. Кульмінаційний момент – коли від хлопця залишається лише рот, який продовжує говорити, а потім його з'їдає собака, – є ілюстрацією до абсурду як філософської недоскопости логіки, де жодна дія не може зупинити катастрофу. Сцена знята стримано, без емоційної надбудови, монтаж – мінімалістичний, а візуальний ритм – байдужий до трагізму ситуації, що лише підсилює ефект нейтральної катастрофи.

Герої фільму загалом не функціонують як індивідуальності, вони – схеми реакцій, відчужені від власного контексту. Як пише Анджей Маржек, у кіно Дюп'є персонажі діють не як особистості, а як симптоми системних збоїв, породжених внутрішньою неузгодженістю структури світу (Marzec, 2019). Костюми супергероїв, монстри, спецефекти – навмисно спрощені й гротескні. За словами Етьєна Пуаре, це наближає фільм до

театру абсурду, де форма імітує зміст, не маючи його, – порожнеча, яка маскується під логіку (Poiarez, 2021).

Завершення фільму не надає висновку – дія просто припиняється, не завершившись. Мотивації розчиняються, а очікування не справджуються. Це – антинаратив, у якому втома, повтор і розпад структури не є помилками, а перетворюються на художній принцип. Стрічка не лише іронізує над жанром, а й демонструє, як абсурд може виступати як фінальна форма оповіді – така, що визнає свою неспроможність розповісти історію, але саме в цьому і знаходить свій сенс.

Фільм «Яннік» (Yannick, 2023) знаменує собою суттєвий відступ Дюп'є від фантастичних або гротескних елементів на користь театральної умовності як автономного джерела абсурду. Тут джерелом парадоксу виступає не фізична аномалія, а порушення межі між уявною реальністю сцени та реальною присутністю глядача. Замість втручання зовнішньої дивацтва маємо внутрішній розрив у структурі репрезентації: звичайний глядач Яннік несподівано встає, зупиняє виставу та заявляє про своє незадоволення побаченням. Він захоплює контроль над простором мистецтва, сам не маючи чіткого плану – і тим самим вступає у зону драматургії абсурду. Як зазначає Есслін, у театрі абсурду дія починається без мотивації, а сюжет не веде до логічного завершення (Esslin, 1980, с. 64-67), – і саме цю модель демонструє фільм.

Сцена втручання Янніка у хід вистави знята в характерному для Дюп'є мінімалістичному стилі: одна локація, фіксована камера, відсутність музичного супроводу. Така форма підсилює ілюзію реального часу і документальності ситуації, в якій конфлікт не вибухає, а повільно накопичується. Замість класичної дії – словесна розмова, яка поступово перетворюється на філософську суперечку про критерії художньої цінності. Яннік наполягає, що його оцінка мистецтва є об'єктивною, бо ґрунтується на аналогії з власною роботою – нічного охоронця, де результат визначається безапеляційно. У цьому криється парадокс: намагання застосувати до мистецтва ті самі критерії, що й до сфери рутинної праці, виводить діалог за межі естетики й занурює його у сферу етики, утилітаризму та влади інтерпретації.

Коли герой повертається з пістолетом, ситуація змінюється не лише жанрово (з іронічної комедії – у напружений соціальний абсурд), а й кон-

цептуально: тепер театр буквально опиняється в заручниках глядацького невдоволення. Примус до надання сенсу – насильство над мистецтвом, яке не обіцяло відповіді. Саме в цьому полягає головний драматургічний ефект сцени: не розвиток, а блокування дії як формулювання меж автономії художнього. Як наголошує Віллемсен, у фільмах Дюп'є сюжет не просувається вперед, а демонтується зсередини, залишаючи лише межу, за якою оповідь розпадається (Willemsen, 2017).

Яннік – не герой протесту, а проста людина, яка не витримує симуляції. У цьому він споріднений із персонажами Іонеска – «маленькими людьми», що зривають маску з реальності, не маючи програми для її заміни (Ionesco, 2001). Його дії не ведуть до вирішення, а створюють простір тиші, незавершеності, в якому відсутність відповіді є єдиною відповіддю. Фінал – це не кульмінація, а згасання. Як писав Камю, абсурд починається саме там, де закінчуються всі пояснення (Камю, 2022, с. 94). Фільм Yannick реалізує це твердження в максимально лаконічній і потужній формі.

Фільм «Даааааалі!» (Daaaaaali!, 2023) є радикальним метакоментарем до жанру біографічного кіно. Режисер не стільки намагається зобразити Сальвадора Далі, скільки демонструє саму неможливість створити послідовну, завершену та достовірну розповідь про історично реальну цілісну особистість Далі. Абсурдність пронизує саму структуру фільму: роль художника виконують кілька акторів, змінюючись посеред сцени без пояснень, без спроб мотивації чи зв'язку. Такий прийом відкрито ставить під сумнів уявлення про стабільну ідентичність, підважуючи традиційну логіку репрезентації в культурі. Як зазначає Маржек, саме в цьому криється критика потреби фіксованого образу, що стає чимдалі менш досяжним у світі симуляцій (Marzec, 2019).

Центральна сцена – тривалий епізод очікування Далі в коридорі готелю – демонструє ключову рису драматургії абсурду у виконанні Дюп'є. Герой повільно прямує до журналісток, але простір і час у кадрі розтягуються до межі: здається, що він не наближається зовсім. Навколо цього «руху без наближення» розгортається другорядна буденність – персонажі займаються дрібницями, перевіряють воду, дивляться теніс. Візуально це оформлено статичними планами, з мінімумом монтажних втручань, що створює відчуття застиглості. Коли Далі нарешті доходить і журналістка

починає з ним розмову, той одразу йде, дізнавшись, що запису інтерв'ю не буде. Подія, на яку всі чекали, просто не відбувається – очікування не реалізується. Це і є той механізм, через який Дюп'є демонструє абсурд як структуру без розв'язки, як форму, що не потребує наповнення.

Візуальний стиль фільму є надзвичайно стриманим, але саме завдяки цьому артикулюється парадокс ситуації: статичність, відсутність реакції акторів, нісенітниця у діалогах – усе це вибудовує атмосферу симуляції. Як зазначає Мартін Бегне, сучасне французьке кіно дедалі частіше працює з візуальним як носієм безглуздя, а не сенсу (Beugnet, 2007, с. 132). Саме у відмові пояснювати вчинки Далі криється сутність фільму – він не прагне створити «справжнього» художника, а іронізує над потребою фіксації істини як такої.

Фінал картини, в якому художник зникає без пояснень, не є зламом – це логічне завершення того, що й не починалося. «Дааааалі!» стає фільмом не про особу, а про розпад уявлення про можливість правдивого зображення особи в культурній репрезентації. Таким чином, це не анекдот про ексцентричного митця, а художня модель, в якій абсурд остаточно витісняє зміст, залишаючи глядача в формі, естетизованій порожнечою, де навіть намагання створити притомний, приблизний сенс виглядає абсурдним.

Фільм «Другий акт» (Le Deuxième Acte, 2024), що відкривав Каннський кінофестиваль, є, по суті, кінематографічним експериментом, який від самого початку заявляє себе як «другий акт» – але цей акт ніколи не розпочинається. Назва натякає на класичну триактну структуру, проте сам фільм зосереджений на нездійсненності переходу до «дії». Усі сцени зупиняються на етапі очікування: герої щоразу переривають сюжетну динаміку, виходять із ролі, дискутують про політику, кар'єру, сенс життя чи кіно. Таким чином, перед нами не драматургія, а її симуляція – спроба почати історію, яка щоразу відкладається.

Найяскравішим прикладом цієї стратегії є сцена з актором у виконанні Венсана Ліндона. У довгому монолозі він говорить про втому, втрату сенсу, про те, як світ руйнується, а він продовжує зніматися в абсурдному фільмі. Камера фіксує його в пригніченій позі, з нейтральною інтонацією, без емоційної підтримки. Але варто прозвучати дзвінку від агента – і згадці про Пола Томаса Андерсона – як актор моментально змінюється: постава випрямля-

ється, голос стає жвавим. Це не просто жарт, а діагноз стану: сенс тут не народжується з внутрішньої трансформації, а нав'язується зовні. Логіка емоції не автономна – вона обумовлена статусом зовнішньої оцінки. Як наголошує Іонеско, «будь-яка дія стає абсурдною, коли в ній відсутній зміст» (Ionesco, 2001), і Дюп'є тут демонструє: зміст легко замінюється зовнішнім знаком визнання, а дія – лише форма для цього визнання.

Оповідна структура фільму принципово не розвивається. Сцени варіюють одна одну, повторюючи ситуацію розмови, що не має наслідків. Камера не підтримує дію – вона або віддалена, або статична. Простір, у якому розгортається дія, позбавлений будь-якої функції: пейзажі не змінюють тональність, вони просто існують. Як зазначає Віллемсен, у Дюп'є немає зламу структури – тому що структура від початку не закладена як така (Willemssen, 2017). Абсурд у цьому фільмі – не через подію, а через постійне її відтермінування, її невиконання.

Фінал фільму – це радше розчинення, ніж завершення. Жодна з ліній не завершується, жоден конфлікт не отримує розв'язки. Фільм просто зникає з поля дії, як і його герої. Це відображення ідей Бодрійяра про гіперреальність – світ, у якому симулякр замінює будь-який референт, а знаки відсилають лише до інших знаків (Baudrillard, 1994). У цьому сенсі «Другий акт» – це не просто відмова від традиційної побудови, а критика самої ідеї драматургії як форми носія сенсу. Камю писав, що в абсурдному світі єдина дія – це дія без мети (Камю, 2022, с. 142), і фільм Дюп'є блискуче втілює цю тезу на рівні всієї конструкції.

Таким чином, *Le Deuxième Acte* – це не просто комедія або експеримент, а глибоко рефлексивна модель розкладу наративу. Це фільм, який свідомо не відбувається – і саме в цьому полягає його абсурдна велич. Структура тут перетворюється на жест, сюжет – на відкладену дію, а естетика – на філософський інструмент дослідження меж сенсу.

Висновки. Абсурд у кіно Квентена Дюп'є постає не як формальний ефект чи візуальна ексцентричність, а як глибоко інтегрована естетична система, що дає змогу режисерові здійснювати критичне осмислення реальності, мистецтва і самої логіки наративу. У його фільмах відбувається системне зіткнення між очікуваним порядком і хаотичними наслідками, між драматургічною структурою та порожнечою, що її руйнує. У стріч-

ці «Неймовірно, але правда» абсурд проявляється через повтор, який не веде до трансформації, а лише фіксує втрату суб'єктності, демонструючи симуляцію контролю над тілом і часом. У «Паління викликає кашель» дія не починається взагалі – її місце займає розповідь у формі притчі, що доводить до гротескної катастрофи навіть логічно правильні рішення. «Яннік» переносить абсурд у соціальний вимір: герой, який шукає сенсу у мистецтві, стає небезпечною не через зброю, а через правду. У «Даааааа!» абсурд досягає метарівня: ідентичність розчиняється у змінності, а біографія стає неможливою через відмову структури зберігати цілісність. У «Другому акті» форма стає фінальним полем дії – сюжет не розгортається, а лише існує в потенції.

Узагальнюючи результати, можна виділити такі висновки: Драматургія абсурду у фільмах Квентена Дюп'є 2022–2024 років реалізується через порушення традиційної наративної логіки, фрагментарність структури, відмову від кульмінації та циклічність подій, що надає можливість моделювати симулятивний світ. Абсурд у творах Дюп'є функціонує не як хаос, а як впорядкована система відображення втрати сенсу та ідентичності у постреальності. Особливості кіномови Дюп'є виражаються у використанні театральної умовності, метажестів, самоіронії та гротеску, які слугують інструментами критичного осмислення сучасності. Комедійна форма у режисера виконує не лише розважальну функцію, а й філософсько-критичну, ставлячи під сумнів інститути мистецтва, авторства та репрезентації. Дюп'є актуалізує поняття абсурду як метод художньої реакції на симулятивний стан культури, створюючи твори, що поєднують риси театру абсурду, постмодерну та екзистенціалізму.

Джерела та література

- Камю, А. (2022). *Міф про Сізіфа. Бунтівна людина* / пер. з фр. Харків: Фоліо. 336 с.
- Esslin, M. (1980). *The Theatre of the Absurd*. London: Penguin Books. 480 p.
- Ionesco, E. (2001). *Notes and Counter Notes: Writings on the Theatre*. London: Calder Publications. 176 p.
- Willemssen, S. (2017). *Resistance to Narrative in Narrative Film: Excessive Complexity in Quentin Dupieux's «Réalité»*. Academia.edu. – Режим доступу: <https://www.academia.edu/33300625>

- Poiarez, É. (2021). *Réalité de Quentin Dupieux*. Panoplie esthétique de la folie au cinéma. ASJP. – Режим доступу: <https://asjp.cerist.dz/en/article/215846>
- Ribas, D. (2022). *The Labyrinth of the Absurd: Quentin Dupieux's Cinema*. Academia.edu. – Режим доступу: https://www.academia.edu/Documents/in/Quentin_Dupieux
- Beugnet, M. (2007). *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 224 p.
- Marzec, A. (2019). *Kino zorientowane ku przedmiotom*. Academia.edu. – Режим доступу: https://www.academia.edu/Documents/in/Quentin_Dupieux
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press. 164 p.
- Esslin, M. (1980). *The Theatre of the Absurd*. London: Penguin Books. 480 p.
- Ionesco, E. (2001). *Notes and Counter Notes: Writings on the Theatre*. London: Calder Publications. 176 p.
- Willemsen, S. (2017). *Resistance to Narrative in Narrative Film: Excessive Complexity in Quentin Dupieux's «Réalité»*. Academia.edu. Retrieved from: <https://www.academia.edu/33300625>
- Poiarez, É. (2021). *Réalité de Quentin Dupieux*. Panoplie esthétique de la folie au cinéma. ASJP. Retrieved from: <https://asjp.cerist.dz/en/article/215846> [in French]
- Ribas, D. (2022). *The Labyrinth of the Absurd: Quentin Dupieux's Cinema*. Academia.edu. Retrieved from: https://www.academia.edu/Documents/in/Quentin_Dupieux
- Beugnet, M. (2007). *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 224 p.
- Marzec, A. (2019). *Kino zorientowane ku przedmiotom*. Academia.edu. Retrieved from: https://www.academia.edu/Documents/in/Quentin_Dupieux [in Polish]
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press. 164 p.

References

Eduard Nechmohlod

The absurdity of reality: Quentin Dupay's dramatic strategies in films from 2022 to 2024

Abstract. The *purpose* of the article is to explore the dramaturgical features of the use of absurd in the films of French director Quentin Dupieux, focusing on his five most recent works: «Incredible but True» (Incroyable mais vrai, 2022), «Smoking Causes Coughing» (Fumer fait tousser, 2022), «Yannick» (2023), «Daaaaaali!» (2023), and «The Second Act» (Le Deuxième Acte, 2024). The author analyzes how Dupieux transforms classical dramaturgy by undermining realistic models of narrative, genre expectations, and causal logic, creating meta-comic cinema where absurdity emerges as the main way of interacting with reality. The *methodology* is based on philosophical and structural-dramaturgical analysis, correlating the director's vision with the ideas of Camus, Beckett, and the postmodern concept of simulacrum. The article demonstrates that his films are not chaos but structured narratives that deliberately disrupt the viewer's expectations to highlight the fragmentation, repetitiveness, and fragility of reality. **Scientific novelty.** For the first time, the article systematically analyzes the dramaturgical strategies of absurdity in Quentin Dupieux's five latest films (2022–2024) as a holistic artistic model combining elements of the theatre of the absurd, postmodernist deconstruction, and the concept of the simulacrum. It offers an interpretation of comedy as a critical tool for comprehending contemporary post-reality. **Conclusions.** In Dupieux's films, absurdity functions as an organized dramaturgical system that critiques modern post-reality culture. Comedy in his work performs not only an entertaining but also a philosophical and critical function, questioning the boundaries of art, logic, and identity.

Keywords: film comedy, absurd, dramaturgy, meta-cinema, Quentin Dupieux, post-reality, French cinema.

Подано до редакції 02.09.2025

Підписано до друку 25.11.2025