

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО І
ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису
НЕЧМОГЛОД ЕДУАРД ЛЕОНІДОВИЧ
УДК 791.43-022.562:111.1

**НАУКОВЕ ОБГРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ
ДРАМАТУРГІЯ АБСУРДУ В КІНОКОМЕДІЇ ЯК СПОСІБ
ОСМИСЛЕННЯ РЕАЛЬНОСТІ**

**021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»
02 «Культура і мистецтво»**

Подається на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва
Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати
власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання на відповідне джерело  Е. Л. Нечмоглод

Творчий керівник: **Ілленко Михайло Герасимович**
заслужений діяч мистецтв України, доцент

Науковий консультант: **Марченко Сергій Миколайович**
кандидат мистецтвознавства, доцент

КИЇВ – 2026

АНОТАЦІЯ

Нечмогloed Е. Л. Драматургія абсурду в кінокомедії як спосіб осмислення реальності. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво». – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Міністерство культури України. Київ, 2026.

Зміст анотації. У науковому обґрунтуванні здобувач досліджує драматургічні механізми абсурду в кінокомедії та їх функцію як інструменту осмислення сучасної реальності. **Актуальність** теми зумовлена зростаючим запитом на абсурдну комедію у світовому та українському кінематографі, а також відсутністю системного аналізу абсурду як режисерського методу — на противагу його дослідженню виключно як властивості готового тексту. Після 2022 року ця тема набуває особливої ваги в контексті воєнної реальності, де абсурд виконує функцію одночасно психологічного захисту та критичного інструменту. Здобувач систематизує драматургічні механізми абсурду, виокремлює сім типологічних моделей абсурдної кінокомедії у світовому кінематографі та апробує авторську модель у трьох власних короткометражних фільмах.

Метою дослідження є системний аналіз драматургії абсурду в кінокомедії як способу осмислення реальності з виявленням її механізмів у світовому та українському кінематографі й обґрунтуванням органічності акторського існування як системоутворювального принципу абсурдної кінодраматургії.

Наукова новизна полягає в тому, що **вперше** систематизовано драматургічні механізми абсурду в кінокомедії з позиції режисерської практики, а не як результат інтерпретації готового твору; виокремлено та

описано сім типологічних моделей абсурдної кінокомедії, орієнтованих на перспективу режисерських рішень у процесі створення фільму; визначено специфіку абсурдної комедії в українському кінематографі після 2022 року; обґрунтовано органічність акторського існування як умову виникнення абсурдного ефекту.

У першому розділі розкрито теоретичні та методологічні засади абсурдної кінодраматургії: проаналізовано філософські концепції абсурду (Камю, Сартр, Есслін), простежено перехід від театру абсурду до кінематографа, розглянуто теоретичні підходи до сміху, парадоксу та антиструктури; досліджено абсурдну кінокомедію як наративну модель — її структурні особливості, функції абсурдного героя, механізми комунікативного збою, специфіку організації простору і часу та ключові комедійні механізми.

У другому розділі досліджено режисерські стратегії абсурду у світовому та українському кінематографі: детально проаналізовано творчість Квентена Дюп'є, Тайки Вайтіті, Стенлі Кубрика, Веса Андерсона, братів Коен, Деніела Квана та Деніела Шайнерта; визначено специфіку абсурду в українському кінематографі через аналіз фільмів «Пропала грамота», «Астенічний синдром» Кіри Муратової, «Сьомий маршрут» Михайла Ілленка та «Ти — космос» Павла Острікова.

Третій розділ містить авторську рефлексію режисерської практики на матеріалі трьох власних фільмів: «Капітан Бровари» (2023), «70 000 років тому» (2023) та «Кохання з хвостом» (2025). Простежено становлення авторської моделі абсурду — від зовнішньої сатиричної деконструкції до психологічно-метафоричної структури; з'ясовано принцип органічності акторського існування через репетиційну практику та глядацьку рецепцію. У висновках підкреслено системний характер абсурду як принципу організації кінодраматургії, узагальнено практичне значення дослідження

для режисерської освіти та висловлено авторську позицію щодо функції абсурдної комедії в умовах воєнної реальності.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

Ключові слова: *абсурд, кінокомедія, кінодраматургія, абсурдний герой, антиструктура, органічність, режисерська практика, гротеск, комунікативний збій, українське кіно.*

ABSTRACT

Nechmohlod E. L. Dramaturgy of the Absurd in Film Comedy as a Way of Making Sense of Reality. – Qualifying scientific work as a manuscript.

Scientific justification of the creative art project for the degree of Doctor of Arts in the specialty 021 «Audiovisual Art and Production». – Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television, Ministry of Culture of Ukraine. Kyiv, 2026.

Abstract content. In the scientific justification, the author investigates the dramaturgical mechanisms of the absurd in film comedy and their function as a tool for making sense of contemporary reality. The **relevance** of the topic is determined by the growing demand for absurd comedy in world and Ukrainian cinema, as well as the absence of a systematic analysis of the absurd as a directorial method — as opposed to its study solely as a property of a finished text. After 2022, the topic has acquired particular significance in the context of wartime reality, where the absurd simultaneously performs the function of psychological protection and critical instrument. The author systematises the dramaturgical mechanisms of the absurd, identifies seven typological models of absurd film comedy in world cinema, and tests an original authorial model across three short films.

The **purpose** of the research is a systematic analysis of the dramaturgy of the absurd in film comedy as a way of making sense of reality, identifying its

mechanisms in world and Ukrainian cinema, and substantiating the organicity of the actor's existence as a system-forming principle of absurd film dramaturgy.

The **scientific novelty** lies in the fact that, for the **first time**, the dramaturgical mechanisms of the absurd in film comedy have been systematised from the perspective of directorial practice rather than as a result of interpreting a finished work; seven typological models of absurd film comedy have been identified and described, oriented towards the director's decision-making process during film production; the specific character of absurd comedy in Ukrainian cinema after 2022 has been defined; and the organicity of the actor's existence has been substantiated as a necessary condition for the emergence of the absurd effect.

The first chapter examines the theoretical and methodological foundations of absurd film dramaturgy: the philosophical concepts of the absurd (Camus, Sartre, Esslin) are analysed, the transition from theatre of the absurd to cinema is traced, and theoretical approaches to laughter, paradox, and anti-structure are considered; absurd film comedy is also investigated as a narrative model — its structural features, the functions of the absurd hero, mechanisms of communicative breakdown, the specific organisation of space and time, and key comic mechanisms.

The second chapter investigates directorial strategies of the absurd in world and Ukrainian cinema: detailed analysis is provided of the work of Quentin Dupieux, Taika Waititi, Stanley Kubrick, Wes Anderson, the Coen Brothers, and Daniel Kwan and Daniel Scheinert; the specific character of the absurd in Ukrainian cinema is defined through analysis of *The Lost Letter*, Kira Muratova's *The Asthenic Syndrome*, Mykhailo Illienko's *The Seventh Route*, and Pavlo Ostrikov's *You Are the Cosmos*.

The third chapter contains the author's reflection on directorial practice through three original films: *Captain Brovary* (2023), *70,000 Years Ago* (2023), and *Love with a Tail* (2025). The evolution of the authorial model of the absurd

is traced — from external satirical deconstruction to psychologically metaphorical structure — and the principle of the organicity of the actor's existence is verified through rehearsal practice and audience reception.

The conclusions emphasise the systemic nature of the absurd as a principle of organising film dramaturgy, summarise the practical significance of the research for directorial education, and articulate the author's position on the function of absurd comedy in the conditions of wartime reality.

The study consists of an introduction, three chapters, conclusion, list of references, and appendices.

Keywords: *absurd, film comedy, film dramaturgy, absurd hero, anti-structure, organicity, directorial practice, grotesque, communicative breakdown, Ukrainian cinema.*

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ І АПРОБАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, де опубліковано основні наукові результати дослідження

1. Нечмоглод Е. Абсурд як спосіб взаємодії з реальністю у кінокомедіях. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2025. № 36. С. 199–206. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332827>

2. Нечмоглод Е. Л. Драматургія абсурду як спосіб осмислення реальності (на матеріалі фільму режисера Т. Вайтіті «Кролик Джоджо», 2019). *Культура України*. 2025. № 90. С. 134–140. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.090.14>

3. Нечмоглод Е. Л. Абсурд реальності: драматургічні стратегії Квентена Дюп'є у фільмах 2022–2024 років. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2025. № 37. С. 265–271. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.37.2025.345183>

4. Нечмоглод Е. Л. Драматургічні механізми абсурду в сучасній кінокомедії: соціокультурний та критичний аспекти. *Культура України*. 2026. № 92. С. 40–48. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.092.04>

Інформація про апробацію результатів дослідження

1. Нечмоглод Е. Л. Абсурд як мистецька стратегія: трансформація глядацького досвіду через кінокомедію. Митець. Мистецтво. Споживач. Зміна диспозиції : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф., м. Київ, 26 черв. 2024 р. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології, Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2024. С. 165–166. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2025-04/Book_2024_Conference_26.06.2024.pdf (дата звернення: 18.05.2026).

2. Нечмоглод Е. Л. Драматургія абсурду як спосіб осмислення реальності: кінокомедія «Кролик Джоджо» Тайки Вайтіті. Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології : зб. матеріалів V Міжнар. наук. конф., м. Київ, 15–16 листоп. 2023 р. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва, Ін-т культурології НАМ України. Київ, 2023. С. 157. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2023-12/Metodolohiia-2023.pdf (дата звернення: 18.05.2026).

3. Нечмоглод Е. Л. Абсурд як реальність: іронія та парадокс у драматургії кінокомедії як аспект аудіовізуального мистецтва. Мистецтвознавство. Культурологія. Медіапедагогіка : матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 17 груд. 2024 р. / упоряд.: О. В. Безручко, Д. В. Переяславець. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2024. Ч. III. С. 29–33. URL: <https://drive.google.com/file/d/1PbV7IgVFH56BQkEm1kvmKoCleQVMgHv5/view> (дата звернення: 18.05.2026).

4. Нечмоглод Е. Л. Комедійний абсурд в кіно XXI ст.: деконструкція наративу чи нова форма катарсису? Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство : тези доп. VII Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 27–28 берез. 2025 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2025. С. 265–267. URL: <https://kuk.edu.ua/nauka/> (дата звернення: 14.05.2026).

5. Нечмоглод Е. Л. Абсурд як продюсерська стратегія осмислення реальності: між естетикою та маркетингом. Продюсування фільмів у XXI столітті: основні виклики : зб. матеріалів III Щоріч. міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 31 жовт. – 1 листоп. 2025 р. / Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2025. С. 86–88. URL: <https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2026/01/Zbirnyk->

[konferentsiia-2025.docx_06.01.2025_compressed.pdf](#) (дата звернення: 18.05.2026).

6. Нечмоглод Е. Л. Кінодраматургія абсурду як метастратегія осмислення реальності в умовах постглобалізму (на прикладі фільму «Все завжди і водночас»). Метастратегії екрану/мистецтв в умовах постглобалізму та постколоніалізму : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 31 жовт. 2024 р. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології, Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2024. С. 131–133. URL: http://icr.org.ua/wp-content/uploads/2025/06/Book_2024_Conference_31.10.2024.pdf#page=131 (дата звернення: 11.04.2026).

Інформація про апробацію творчого мистецького проєкту

1. Нечмоглод Е. Л. «Апробація авторської моделі абсурдної драматургії». Публічний показ і обговорення фрагментів мистецько-творчого проєкту (м. Київ, 21 січня 2025 р.). Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2025.

2. Нечмоглод Е. Л. «Створення комічних конфліктів». Майстер-клас (м. Київ, 2 квітня 2025 р.). Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2025.

3. Нечмоглод Е. Л. «Гротеск як засіб розкриття абсурдності». Майстер-клас (м. Київ, 5 березня 2025 р.). Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2025.

4. Нечмоглод Е. Л. «Парадокс і нелогічність у наративі». Майстер-клас (м. Київ, 23 квітня 2025 р.). Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2025.

5. Нечмоглод Е. Л. «Роль абсурду в наративі». Майстер-клас (м. Київ, 18 вересня 2025 р.). Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2025.

6. Нечмоглод Е. Л. «Абсурд як інструмент донесення сенсів». Майстер-клас (м. Київ, 30 жовтня 2025 р.). Київ: КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2025.

7. Нечмоглод Е. Л. «Абсурд в комедії». Майстер-клас (м. Київ, 25 травня 2026 р.). Київ: Київський міжнародний університет, Інститут журналістики, кіно і телебачення, кафедра соціальних комунікацій і аудіовізуального мистецтва, 2026.

8. Нечмоглод Е. Л. Драматургія абсурду в кінокомедії як фактор розвитку сучасного мистецтва. Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство : тези доп. VI Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 27–28 берез. 2024 р. Київ : Вид. центр КНУКиМ, 2024. Ч. 1. С. 181–182.

9. Нечмоглод Е. Л. Мистецька креативність та маркетингові виклики: драматургія абсурду в українській кінокомедії. Культурні орієнтації українського суспільства у сфері аудіовізуального мистецтва: сучасні виклики та проблеми : тези доп. Міжнар. наук.-творч. конф., м. Київ, 20 берез. 2024 р. / Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Ін-т екранних мистецтв, каф. режисури телебачення. Київ, 2024.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ АБСУРДНОЇ КІНОДРАМАТУРГІЇ.....	18
1.1. Філософсько-театральні витоки абсурду: екзистенціалізм і театр абсурду.....	18
1.2. Абсурд у кіномистецтві: від раннього модернізму до постмодернізму.....	26
1.3. Сміх, парадокс і антиструктура: теоретичні підходи до абсурду.....	29
1.4. Структурні особливості та абсурдний герой у кінокомедії.....	34
1.5. Мова, простір, час і комедійні механізми абсурдної кінокомедії.....	37
Висновки до розділу 1.....	42
РОЗДІЛ 2. РЕЖИСЕРСЬКІ СТРАТЕГІЇ АБСУРДУ У СВІТОВОМУ ТА УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ.....	44
2.1. Абсурд у світовому кінематографі: ключові моделі та традиції.....	44
2.2. Квентен Дюп'є і Тайка Вайтіті: мінімалістичний та емпатійний типи абсурду.....	45
2.3. Стенлі Кубрик і Вес Андерсон: політичний та стилізований типи абсурду.....	50
2.4. Брати Коен і Деніел Кван / Деніел Шайнерт: екзистенційний та тілесний типи абсурду.....	55
2.5. Загальні тенденції розвитку абсурдної комедії у світовому кіно початку ХХІ століття.....	60
2.6. Історичні витоки, специфіка української традиції абсурду та фольклорно-карнавальна логіка.....	62

2.7. Кіра Муратова, Михайло Ілленко, Павло Остріков: комунікативний, імпровізаційний та екзистенційний типи українського абсурду.....	66
Висновки до розділу 2.....	73
РОЗДІЛ 3. АВТОРСЬКА МОДЕЛЬ АБСУРДНОЇ ДРАМАТУРГІЇ: ПРАКТИЧНА АПРОБАЦІЯ.....	74
3.1. Концептуальні засади авторського стилю.....	74
3.2. «Капітан Бровари» (2023).....	79
3.3. «70 000 років тому» (2023).....	83
3.4. «Кохання з хвостом» (2025).....	87
3.5. Порівняльний аналіз трьох фільмів	92
Висновки до розділу 3.....	95
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	98
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	104
ДОДАТКИ.....	113

ВСТУП

Актуальність теми. Глобальні процеси ХХІ століття — гібридні війни, масове поширення фейкових наративів, маніпуляції з контентом під час конфліктів, криза довіри до інституцій — формують стан екзистенційної невизначеності, який дедалі частіше описується через категорії абсурдності. Це не метафора. Реальність, у якій пропагандистський наратив існує паралельно з документальним свідченням, а бюрократична процедура зберігається в умовах воєнного стану — це структурний абсурд. І він потребує відповідних художніх інструментів.

Класична лінійна драматургія дедалі частіше виявляється неспроможною відобразити цю багатошаровість. Комедія натомість дозволяє працювати з травматичними темами без прямої патетики — через гротеск і парадокс вона створює дистанцію, але водночас оголює приховані механізми реальності. Абсурдна комедія формує критичну оптику, де сміх і філософська рефлексія існують одночасно, не заважаючи одне одному.

Ця тенденція добре помітна у світовому кіно останніх десятиліть. Брати Коен, Тайка Вайтіті, грецький режисер Йоргос Лантімос, Квентен Дюп'є — режисери, чиї фільми поєднують абсурд із комедією, водночас регулярно здобуваючи визнання на найпрестижніших майданчиках. Показово, що визнання при цьому не обмежується фестивальним контуром: «Все завжди і водночас» (Everything Everywhere All at Once, 2022) Деніела Квана і Деніела Шайнерта здобула кілька премій «Оскар», зокрема за найкращий фільм, а «Кролик Джоджо» (Jojo Rabbit, 2019) Тайки Вайтіті отримав «Оскар» за найкращий адаптований сценарій, попри статус відносно малобюджетного незалежного проєкту. Ці приклади свідчать про зміну глядацьких очікувань і про те, що абсурдна комедія як жанр стала об'єктом, що потребує ґрунтовного наукового осмислення.

Для українського кіно після 2022 року ця тема набуває особливої ваги. Воєнна реальність насичена екзистенційною напругою, і абсурд виконує подвійну функцію: з одного боку — психологічний механізм зниження напруги через гумор, з іншого — інструмент критики, що демонтує соціальні деформації, які виникають у кризових умовах. У такій перспективі драматургія абсурду виходить за межі суто естетичної категорії, перетворюючись на спосіб режисерського мислення, що поєднує індивідуальний досвід травми з ширшими соціальними процесами.

Цей підхід корелює з екзистенціалістським розумінням свободи як дії в умовах відсутності наперед заданої сутності. У такій логіці абсурд — це відправна точка для режисерського вибору.

Ступінь наукової розробленості проблеми. Абсурд як філософське й естетичне явище широко осмислений у гуманітарних науках XX–XXI століть у категоріях конфлікту прагнення до смислу з байдужістю світу, а також кризи цінностей і радикальної свободи вибору. Проте ці концепції залишаються переважно загальнофілософськими й не враховують специфіку кінематографа, де абсурд функціонує як динамічний інструмент наративу. Систематизацію феномену «театру абсурду», кінематографічну традицію абсурду та стан його вивчення в українському кінознавстві детально розглянуто в підрозділах 1.1–1.3 цього дослідження.

Мета і завдання дослідження. Метою дослідження є системний аналіз драматургії абсурду в кінокомедії як способу осмислення реальності з виявленням її механізмів у світовому та українському кінематографі. Теоретичну базу становлять концепції абсурду, адаптовані до кіно через режисерську перспективу.

Завдання:

- розкрити філософські та естетичні засади абсурду;
- проаналізувати принципи парадоксальності, фрагментарності, інверсій і циклічності;

- визначити специфіку кінокомедії абсурду;
- дослідити абсурд як інструмент критики;
- проаналізувати режисерські стратегії;
- окреслити особливості глядацького сприйняття;
- визначити специфіку абсурдної комедії в українському кінематографі після 2022 року як способу художнього осмислення воєнного досвіду;
- апробувати авторську модель абсурдної драматургії у трьох короткометражних фільмах, верифікувати її через аналіз глядацького сприйняття та визначити роль органічності акторського існування як системоутворювального принципу абсурдної кінодраматургії.

Об'єкт дослідження — драматургія абсурду в кінематографі.

Предмет дослідження — драматургія абсурду в кінокомедії як спосіб осмислення реальності.

Методи дослідження. У роботі застосовано комплекс міждисциплінарних методів відповідно до завдань дослідження, які об'єднано у три групи.

Загальнонаукові методи. Аналіз і синтез застосовуються наскрізно — для систематизації філософських, театрознавчих і кінознавчих підходів до абсурду (розділ 1) та для зведення режисерських стратегій у єдину систему (розділ 2). Метод узагальнення і типологізації використовується в розділі 2 для виокремлення семи типологічних моделей абсурдної кінокомедії у світовому кінематографі.

Спеціальні мистецтвознавчі методи. Філософсько-естетичний метод використовується в розділі 1 для аналізу концепцій абсурду А. Камю, Ж.-П. Сартра та М. Ессліна як теоретичного підґрунтя дослідження. Структурно-драматургічний метод застосовується в розділі 1 для виявлення механізмів абсурду — антиструктури, комунікативного збою, циклічності — як елементів побудови кінонарративу. Порівняльний метод та «case study»

є основними в розділі 2, де аналізуються режисерські стратегії К. Дюп'є, Т. Вайтіті, С. Кубрика, В. Андерсона, братів Коен та Д. Квана і Д. Шайнерта. Історико-типологічний метод застосовується в розділі 2 для визначення специфіки українського абсурду в контексті воєнної реальності після 2022 року та його співвіднесення із загальносвітовими типологічними моделями абсурдної кінокомедії.

Емпірично-практичні методи. Метод аналізу глядацької рецепції застосовується в розділі 3 для верифікації авторської моделі абсурдної драматургії на основі коментарів глядачів на платформах Takflix, YouTube та Facebook, отриманих після публічних показів трьох авторських фільмів. Метод авторської рефлексії застосовується в розділі 3 для аналізу власної режисерської практики як об'єкта дослідження — через осмислення прийнятих рішень, помилок і глядацької рецепції трьох авторських фільмів у системі розробленої теоретичної моделі.

Наукова новизна і практичне значення. Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в дослідженні вперше:

- систематизовано драматургічні механізми абсурду в кінокомедії з позиції режисерської практики, а не як результат інтерпретації готового твору;
- виокремлено та описано сім типологічних моделей абсурдної кінокомедії у світовому кінематографі на основі аналізу режисерських стратегій: мінімалістично-алогічну, емпатійно-травматичну, іронічно-політичну, стилізовано-декоративну, тілесно-екзистенційну, соціально-експериментальну та фантазійно-сновидінну (підрозділ 2.5). На відміну від існуючих типологій абсурдного кіно, що описують абсурд як властивість готового тексту, запропонована класифікація орієнтована на режисерську перспективу — на сукупність рішень, доступних у процесі створення фільму, —

що робить її операційним інструментом, а не лише аналітичною схемою;

— визначено специфіку абсурдної комедії в українському кінематографі після 2022 року як способу емоційного опанування воєнного досвіду;

— розроблено та апробовано авторську модель абсурдної драматургії, верифіковану у трьох короткометражних фільмах;

— обґрунтовано органічність акторського існування як системоутворювальний принцип абсурдної кінодраматургії, що є умовою виникнення абсурдного ефекту і джерелом драматургічного матеріалу — верифіковано через репетиційну практику та глядацьку рецепцію трьох авторських фільмів.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку джерел і додатків.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ АБСУРДНОЇ КІНОДРАМАТУРГІЇ

1.1. Філософсько-театральні витоки абсурду: екзистенціалізм і театр абсурду

Етимологічно слово «абсурд» походить від латинського *absurdus* — «немилозвучний, дисонансний» (від *ab-* «поза» та *surdus* «глухий, нечіткий»), що первісно позначало розлад звучання і лише згодом набуло значення «нерозумний, безглуздий» [50]. Абсурд у цьому дослідженні — не абстрактна категорія і не предмет самодостатніх філософських міркувань. Це практичний інструмент: спосіб організувати драматургічну ситуацію, побудувати поведінку персонажа, знайти точку, з якої починається сцена. Історіографія проблеми охоплює три послідовні етапи осмислення абсурду: філософський (екзистенціалізм середини XX століття), театрознавчий (формалізація театру абсурду) і кінознавчий (перенесення категорії абсурду на кінематографічний матеріал, зокрема в українському кінознавстві останніх років) — саме в цій хронологічній послідовності й розглянуто нижче стан наукової розробленості теми. Тому філософські витоки абсурду важливі рівно настільки, наскільки вони описують щось, що можна перевести в режисерські рішення.

У «Міфі про Сізіфа» А. Камю формулює цю ідею гранично точно: абсурд не є властивістю світу і не є властивістю людини — він виникає з їхнього зіткнення [54]. Людина прагне ясності і сенсу, світ на це прагнення мовчить. Саме з цього розриву постає абсурд. А. Камю не пропонує подолання цього стану. Усвідомлення абсурду не паралізує — воно звільняє: від ілюзій, від очікування гарантій, від потреби в остаточному виправданні кожної дії [14, с. 47–49]. Сізіф щасливий не тому, що знайшов

відповідь, а тому, що продовжує котити камінь, не очікуючи на неї. Сам Камю завершує есе саме цією формулою: «Треба уявляти Сізіфа щасливим» [14, с. 106].

Для режисера це означає конкретну річ: персонаж діє не тому, що впевнений у результаті, а тому, що не діяти — неможливо. Такий персонаж не пояснює і не рефлексує — він рухається. Саме тому в авторській режисерській практиці абсурд ніколи не артикулюється через діалог або авторський коментар. Він існує в самій структурі дії: повторюваній, наполегливій, часом безглуздій — але завжди точній.

До аналогічного питання з іншої позиції звертається Ж.-П. Сартр. У «Бутті й ніщо» він формулює тезу, що людське існування передує сутності — людина не має наперед заданої природи і визначає себе через вибір і дію [85, с. 59–61]. Свобода тут — не привілей, а тягар: кожне рішення приймається без зовнішніх виправдань і без трансцендентних гарантій. Це породжує тривогу, але одночасно робить вибір єдиною можливою формою автентичного існування. У драматургічному вимірі це означає: персонаж в абсурдному світі не може чекати «рішення згори». Він діє — навіть коли очевидно, що дія нічого не вирішить. Конфлікт при цьому переміщується з площини зовнішніх перешкод у внутрішню неможливість знайти стабільну опору. Саме ця внутрішня нестабільність і є двигуном абсурдної комедії.

Психологічний аспект цієї проблеми розкриває Карл Густав Юнг. Його концепція архетипів — автономних структур, що повторюються у міфах, сновидіннях і мистецтві незалежно від індивідуального досвіду [38, с. 64–66], — пояснює, чому абсурд у кіно часто діє через впізнавання, минаючи пряме розуміння. Повторювані жести, образи або ситуації резонують на рівні колективного досвіду без потреби в логічному обґрунтуванні. Саме цей механізм — комічний ефект із відчуття «знайомої нелогічності» — буде детально проаналізований у підрозділі 1.5 при розгляді глядацького сприйняття абсурдної комедії.

Перехід від цих філософських концепцій до кінематографічної практики потребує суттєвого переосмислення: в кіно абсурд функціонує не як опис екзистенційного стану, а як організуючий принцип наративу та режисерського мислення — і цей перехід простежується вже у французькому авангардному кіно 1920–30-х років, задовго до формалізації театру абсурду.

В українському кінознавстві специфіку цього переходу досліджують кілька дослідників, чий підходи безпосередньо суміжні з предметом цього дослідження. І. Б. Зубавіна аналізує механізми повторюваності та мовної надмірності як структурних принципів екранного мислення — явищ, що в кінематографі К. Муратової набувають характеру самостійних драматургічних чинників, а не лише стилістичних ознак [12]. Це дослідження є принциповим для розуміння абсурду як способу організації самого екранного простору, а не жанрового маркера. Г. П. Погребняк розглядає авторське кіно як простір, де режисерський вибір визначає спосіб організації смислу: абсурд у такій перспективі постає свідомою методологічною позицією режисера, а не стильовою ознакою [33]. О. І. Оніщенко наголошує, що поняття «постіронії» набуло активного вжитку наприкінці ХХ — на початку ХХІ століття саме в контексті осмислення метамодерну, використовуючи його як структурний елемент сучасного комічного — модель, що тісно суміжна з абсурдним ефектом, оскільки в обох випадках комічне виникає зі зміщення смислових рамок, а не з жарту [31]. М. Клопенко, аналізуючи фільм К. Кесльовського крізь призму концепції «морального занепокоєння», окреслює кінематографічну ситуацію, в якій персонаж-митець стикається з абсурдністю системи, що унеможливорює автентичний творчий акт [16]. Усі ці підходи формують спільне проблемне поле: абсурд як кінематографічний інструмент, а не лише як естетична категорія, запозичена з філософії чи театру.

Таким чином, філософські витоки абсурду дозволяють сформулювати ключовий режисерський принцип: персонаж діє у світі без гарантій — і створює сенс не через пояснення, а через сам вчинок. Ця логіка уможлиблює драматургію, побудовану на напрузі, повторі, парадоксі та стані принципової невизначеності, а не на класичному розвитку конфлікту.

Коли філософська ідея абсурду здобула сценічне втілення — вона змінилася. Театр абсурду 1950–1960-х років безпосередньо втілює абсурд у самій структурі п'єси [61]. Драматурги цього напрямку — Семюел Беккет, Ежен Іонеско, британський драматург Гарольд Пінтер — перетворили абсурд на форму, а не просто на тему — і саме цей перехід є принципово важливим для кінодраматургії.

Його психологічне підґрунтя пов'язане з юнгіанською концепцією архетипів — структур, схильних до повторюваності поза межами індивідуальної свідомості [38; розд. 1.1].

У «Чекаючи на Годо» (1953) С. Беккет доводить цю логіку до межі: очікування повторюється без змін, без кульмінації і розв'язки. Розмова персонажів є імітацією комунікації, а не комунікацією як такою: «нічого не відбувається, ніхто не приходить, ніхто не йде — це жахливо» [47, с. 41]. Британський театрознавець М. Есслін назвав це девальвацією мови. У Беккета «форма, зміст і задум злиті в єдине ціле» [47, с. 58] — абсурд не описується, а відтворюється самою структурою, через матеріал, впізнаваний у повсякденному досвіді. Іншу стратегію обирає Е. Іонеско: у «Голомозій співачці» (1950) мова стає механічним набором кліше — «слова лише оболонки, позбавлені внутрішнього змісту» [70, с. 82], «автоматизм, який більше не слугує інструментом думки» [61, с. 148]. У «Носорозі» поступова метаморфоза людей у тварин подається як щось буденне — логіка, що резонує з «Коханням з хвостом», де тілесна аномалія є фактом, до якого всі пристосувалися, а не символом. Систематизацію цих голосів здійснює М. Есслін: герої не діють цілеспрямовано — вони перебувають у

стані, що відображає «абсурдність людського стану в світі без метафізичної опори» [61, с. 402], а театр абсурду прагне «протиставити глядача інтелектуальній та емоційній складності світу» [61, с. 22].

Разом з тим концепція Ессліна має методологічне обмеження: він описує абсурд як властивість завершеного твору [61, с. 22–23], тоді як у кінодраматургії абсурд функціонує як активний механізм побудови сцени в процесі роботи. Тому модель Ессліна використовується як типологічна рамка, але не як операційний інструмент. Кіно, на відміну від театру, дає режисерові точніший контроль над моментом зіткнення з невідповідністю — однак абсурд виникає лише тоді, коли глядач відкриває її самотійно, без підказки. Комічний ефект народжується через поєднання раціональної форми з екзистенційною порожнечою — бісоціативна структура, тобто одночасне сприйняття ситуації у двох незалежних, зазвичай не поєднуваних смислових площинах, зіткнення яких і породжує ефект комічного [73], де сміх фіксує когнітивний збій.

В українському контексті українська літературознавиця Тамара Гундорова пов'язує поширення естетики абсурду з крахом радянської ідеології: абсурдність виявляється через «гру з уламками культурних кодів», а сміх — «способом опанування безглуздої реальності» [9, с. 215]. Дослідник і філософ Шай Тубалі розглядає абсурд у кіно як спосіб читання фільму, за якого глядач тлумачить сюжетну нелогічність як вияв екзистенційної напруги, невіддільної від художнього сприйняття, а не як хибу оповіді [87].

Безпосередньо дотичним до предмета цього дослідження є доробок О. Єсіна та А. Демури, які аналізують функціонування абсурдистської поетики як інструменту опрацювання трагічного досвіду в сучасному українському кінематографі [11]. Попри спільний предмет — абсурд в українському кіноконтексті, — їхнє дослідження зосереджується на репрезентації трагічного, тоді як це дослідження розглядає абсурд

передусім як комедійний механізм, що й визначає принципову відмінність дослідницьких оптик.

Здійснений у підрозділі аналіз філософсько-театральних витоків абсурду дозволяє констатувати, що поняття абсурду пройшло шлях від онтологічної категорії до операційного режисерського принципу. Екзистенціалістська традиція (Камю, Сартр) визначає абсурд як розрив між прагненням людини до сенсу і мовчанням світу, а свободу — як дію без наперед заданих гарантій; психоаналітична концепція архетипів (Юнг) пояснює, чому цей розрив упізнається глядачем інтуїтивно, а не через пояснення. Театр абсурду перетворив цю філософську ідею на структурний принцип драматургії: абсурд перестав бути темою і став формою організації дії (Есслін, Беккет, Йонеско, Пінтер). Водночас виявлено методологічну межу моделі Ессліна: вона описує абсурд як властивість завершеного твору, тоді як у кінодраматургії він функціонує як активний механізм побудови сцени — саме це розмежування визначає подальшу логіку дослідження. В українському контексті поширення естетики абсурду додатково пов'язується з крахом радянської ідеології (Гундорова), що надає категорії абсурду специфічного соціокультурного виміру. Отже, ключовим для дослідження є не абсурд як філософська властивість світу, а абсурд як принцип дії персонажа: він діє не тому, що впевнений у результаті, а тому, що бездіяльність неможлива — і саме цей принцип буде простежено на кінематографічному матеріалі в наступних підрозділах.

Проведений огляд наукової розробленості проблеми зумовлює звернення до широкої та різнопланової джерельної бази, яка охоплює теоретичні, філологічні та емпіричні матеріали, необхідні для реалізації мети й завдань дослідження.

Джерельну базу дослідження становлять:

— філософські та психологічні першоджерела: праці А. Камю, Ж.-П. Сартра, К. Г. Юнга, З. Фрейда, А. Бергсона, А. Кестлера, В. Тернера, С.

Блекберна, присвячені категоріям абсурду, свободи, архетипу, бісоціації та парадоксу;

— першоджерела театру абсурду: драматургічні тексти С. Беккета, Е. Іонеско, а також театрознавча праця М. Ессліна, що заклала базову типологію театру абсурду;

— теоретико-кінознавчі праці зарубіжних дослідників: розвідки Т. Ганнінга, Р. Олтмана, Д. Бордвелла, Ж. Делеза, Р. Нойперта, Л. Гатчеон, Ф. Джеймсона, Ж. Бодріяра, Дж. Кінга, Е. Гортон, Н. Керрола, С. Крітчлі, Т. Іглтона, Н. Фрая, Дж. Кемпбелла та ін., що формують теоретичний апарат аналізу комічного, наративної структури та типології кіногероя;

— праці українських дослідників: І. Б. Зубавіної, Г. П. Погребняк, О. І. Оніщенко, М. І. Клопенка, Т. І. Гундорової, В. Н. Миславського, З. О. Ангелової, О. С. Мусієнко, О. В. Безручка, С. М. Марченка, присвячені специфіці національного кінопроцесу, кітч, карнавальній традиції та термінології кінознавства;

— фільмографія світового кінематографа (близько 20 найменувань), що є емпіричним матеріалом аналізу режисерських стратегій: твори К. Дюп'є, Т. Вайтіті, С. Кубрика, Веса Андерсона, братів Коен, Д. Квана і Д. Шайнерта, Й. Лантімоса, М. Гондрі, Р. Андерссона, М. Антоніоні, Ф. Фелліні, А. Рене, Л. Бунюеля, Ж. Таті;

— фільмографія українського кінематографа: стрічки К. Муратової, М. Іллєнка, П. Острікова, Б. Івченка та ін., що склали основу аналізу національної традиції абсурду;

— власні аудіовізуальні твори автора дослідження, що становлять емпіричну базу практичної частини роботи: «Капітан Бровари» (2023), «70 000 років тому» (2023), «Кохання з хвостом» (2025);

— власні публікації автора дослідження: [27; 28; 29];

— матеріали глядацької рецепції: коментарі та відгуки на платформах YouTube, Takflix, Facebook, а також фестивальна документація (програми й

рецензії кінофестивалів «Молодість», «Миколайчук OPEN», Ukrainian Film Festival Berlin). Показовим є й факт глядацького визнання: за даними онлайн-видання Elle Ukraine, короткометражний фільм «Капітан Бровари», що є одним з емпіричних матеріалів цього дослідження, увійшов до переліку українських фільмів, які глядачі передивлялися найчастіше у 2023 році, очоливши категорію короткого метру на платформі Takflix [91]. Основним майданчиком демонстрації малобюджетних авторських короткометражних робіт, включно з фільмами, що є емпіричним матеріалом цього дослідження, залишається українська стрімінгова платформа Takflix, яка відзначила п'ять років роботи у 2025 році [90]. Кінофестиваль «Молодість» регулярно формує окремі конкурсні програми українського кіно, у яких традиційно представлені стрічки, що працюють із жанровими зсувами й іронічною дистанцією [19]. Фестиваль короткого метру «Миколайчук OPEN» у Чернівцях традиційно проводить національний конкурс, у межах якого демонструються стрічки молодих режисерів, що працюють з абсурдистською комедійною формою [35]. Міжнародний кінофестиваль «Бруківка» щороку оголошує лауреатів у номінаціях, що охоплюють експериментальні жанрові форми [25]. Інституційне визнання експериментальних жанрових форм фіксується і на рівні державних відзнак: короткий список претендентів на VIII Національну кінопремію «Золота Дзига» [34] і список номінантів на Десяту премію [32] включають дедалі більше робіт, що виходять за межі традиційних жанрових означень. Щорічна премія Гільдії сценаристів України також дедалі частіше відзначає сценарії, побудовані на нелінійній чи абсурдистській драматургії [10]. Питання державної підтримки таких форм неодноразово порушувала й Національна академія мистецтв України на засіданнях своєї Президії [26].

Таким чином, сформована джерельна база дослідження є репрезентативною та достатньою для реалізації поставленої мети й завдань наукового обґрунтування.

1.2. Абсурд у кіномистецтві: від раннього модернізму до постмодернізму

Абсурд з'явився в кінематографі раніше, ніж набув термінологічного визначення. Поява абсурду в кінематографі була закономірним етапом розвитку кіномови у XX столітті, а не випадковим відхиленням — безпосередньо пов'язаним із модерністськими тенденціями, що піддажували класичні принципи оповіді та уявлення про стабільність смислів.

Елементи абсурду з'явилися в кінематографі ще в ранньому французькому авангарді 1910–1920-х років — в роботах Ж. Епштейна, Ж. Дюлак, А. Ганса, — задовго до Л. Бунюеля і задовго до теоретичного осмислення цього явища. Том Ганнінг у впливовій статті «Кіно атракціонів» («The Cinema of Attractions», 1986) описує ранній кінематограф як «кіно атракціонів» — форму, де акцент робиться на безпосередньому впливі на глядача через демонстрацію, ефект, дивовижу, а не на наративному розвитку [66]. Ця логіка — де подія є самодостатньою і не вимагає сюжетного виправдання — є раннім кінематографічним прецедентом абсурдної драматургії. Авангардисти 1910–20-х років інтуїтивно реалізовували той самий принцип, який пізніше теоретично описав Есслін: абсурд реалізується безпосередньою присутністю без потреби у поясненні. Авангардисти вже тоді свідомо застосовували методи абсурду: руйнування причинності, фрагментацію образу, зіткнення несумісних просторів і часів — те, що пізніше дістало назву абсурдистської кінематографії. Серед тих, хто радикально розвинув ці тенденції в рамках сюрреалізму, особливе місце посідає іспанський режисер Л. Бунюель. «Андалузський пес» (1929), створений у співпраці з Сальвадором Далі, послідовно руйнує логіку традиційного наративу: причинно-наслідкові

зв'язки між сценами відсутні, монтажні переходи непрогнозовані, а візуальні образи апелюють до підсвідомих асоціацій, а не до раціонального тлумачення [41]. Абсурд тут функціонує як форма критики раціоналістичного світогляду і соціальних конвенцій — ірраціональність не є самоціллю, вона використовується для виявлення прихованої нелогічності соціального порядку.

Проте тут важливо зафіксувати розмежування, яке нерідко нівелюється в оглядових працях, що зводять витoki кіноабсурду виключно до постаті Л. Бунюеля. Сюрреалістичний абсурд Л. Бунюеля апелює насамперед до зорового сприйняття і підсвідомості глядача — він організовує перцептивний досвід перегляду, але не конструює внутрішню логіку існування персонажа у світі.

Абсурдна кінодраматургія, що є предметом цього дослідження, починається не там, де глядач перестає розуміти зображення, а там, де персонаж змушений діяти в умовах, що не піддаються раціональному впорядкуванню. Ці два типи абсурду співіснують в історії кіно, але не є тотожними, і саме тому таке зведення методологічно недостатнє.

У післявоєнний період інший вектор репрезентує французький режисер-комік Жак Таті. На відміну від сюрреалістичної провокації Л. Бунюеля, абсурд у «Моєму дядьку» (1958) та «Плейтаймі» (1967) виникає з надмірної раціоналізації повсякденного життя. Мінімалістичні діалоги, механізовані рухи персонажів і гіперболізовані простори модерністської архітектури формують наратив, у якому дія структурується через повтор, застій і відсутність розв'язки, а не розгортається лінійно. Як зауважує Р. Нойперт, саме спосіб «закриття» структурує сприйняття глядачем цілісності фільму [80, с. 14] — і у Ж. Таті відсутність традиційної розв'язки перетворюється на джерело комічного ефекту і одночасно на критику модерністської раціональності, доведеної до автоматизму.

Важливу рису абсурдного кінематографа демонструє Ж. Таті: абсурд може бути побудований не через фантастичне чи ірраціональне, а через надмірну логічність, доведену до гротеску. Бісоціативна структура сміху [73; розд. 1.4] реалізується тут через поєднання раціонально впорядкованого простору з людською тілесною недосконалістю — і сміх фіксує момент конфлікту між логікою системи та живою присутністю людини в ній. Це та логіка, яка є принципово важливою для розуміння абсурдної комедії в межах цього дослідження: персонаж існує в системі, формально логічній, але позбавленій гуманістичного сенсу.

Паралельно в другій половині XX століття модерністський кінематограф активно експериментує з формою наративу. У фільмах М. Антоніоні («Пригода», *L'Avventura*, 1960), Ф. Фелліні («Вісім з половиною», 8½, 1963) та А. Рене («Минулого року в Марієнбаді», *L'Année dernière à Marienbad*, 1961) абсурд проявляється через фрагментацію сюжету, «порожні» сцени та розриви між подіями. Ефект цей не завжди комедійний, проте він формує естетику порушеної логіки, у межах якої смисл перестає бути стабільним.

Шай Тубалі у монографії «Cosmos and Camus», аналізуючи науково-фантастичні фільми («Контакт», «Прибуття», «Штучний розум», «Вона»), показує, як кінематограф здатен радикалізувати саме камюсівське зіткнення людської свідомості з мовчазним, байдужим космосом — перетворюючи абсурд з абстрактної філософської ідеї на досвід, що переживається чуттєво через конкретний візуальний і наративний матеріал [81]. Для режисера це означає зміщення фокусу: абсурд — не стиль, а ситуація вибору. Комедія перестає бути інструментом дистанції і починає працювати як простір, де персонаж змушений діяти в умовах без етичних орієнтирів.

З появою постмодернізму абсурд набуває нової якості: він стає рефлексивним. На іронії, цитатності та грі з культурними кодами наголошувала Л. Гатчеон, як базових принципах сучасного мистецтва [69].

Американський культуролог і літературний критик Фредрік Джеймісон у «Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму» («Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism», 1991) описує постмодерну культуру через поняття «пастишу» — порожньої імітації минулих стилів без іронічного дистанціювання [71]. В контексті абсурдної кінокомедії ця логіка набуває особливого звучання: пастиш як структурна порожнеча сам по собі є джерелом абсурдного ефекту — форма зберігається, зміст зникає. Це доповнює Ж. Бодріяр концепцією симулякрів — уявленням про світ як систему знаків і копій без оригіналу [45]. У такому контексті абсурд виникає з розриву між зображенням і «реальним», між очікуванням автентичності та її принциповою недосяжністю. Наприкінці ХХ — на початку ХХІ століття формується коло режисерів, для яких абсурд стає свідомою драматургічною стратегією: брати Коен, американський сценарист і режисер Чарлі Кауфман, шведський режисер Рой Андерссон — кожен по-своєму, але з одним спільним: абсурд організовує весь фільм від першого кадру до останнього.

Отже, від ранніх сюрреалістичних експериментів до постмодерних стратегій абсурд у кіно перетворюється на універсальну мову, здатну фіксувати нестабільність сучасного світу. Саме на цій основі вибудовується естетика абсурдної комедії ХХІ століття, де сміх постає як форма критичного мислення.

1.3. Сміх, парадокс і антиструктура: теоретичні підходи до абсурду

Сміх у абсурдній комедії — не мета і не прикраса. Це реакція на впізнавання невідповідності. І це принципово відрізняє абсурдну комедію від комедії жартів: там сміх конструюється, тут — виникає як природний наслідок точно побудованої ситуації. Режисерська практика це

підтверджує: сцени, побудовані на точності існування персонажа в ситуації без установки на комічний ефект, стабільно спрацьовують як комічні — тоді як свідомо спроба «пожартувати» руйнує органічність і знімає напругу раніше, ніж вона встигає оформитися в абсурдний ефект. Сміх не будується. Він виникає, коли все інше зроблено правильно.

Теоретичне підґрунтя для цього спостереження дає британсько-угорський письменник і мислитель Артур Кестлер у праці «Акт творчості» («The Act of Creation»). Він вводить поняття бісоціації — одночасної присутності у свідомості двох логічно несумісних контекстів [73]. Суміжний підхід розвиває американський філософ Ноель Керрол у праці «Гумор: дуже короткий вступ» («Humour: A Very Short Introduction», 2014). Керрол описує сміх через «теорію невідповідності»: комічний ефект виникає тоді, коли сприйнятий об'єкт порушує усталені концептуальні категорії і водночас залишається в їхніх межах — без розв'язання цього протиріччя [55]. Ця модель суголосо бісоціації Кестлера: в обох випадках йдеться про одночасну активацію несумісних логік без примирення між ними. Для абсурдної кінокомедії це принципово: сміх виникає не з подолання невідповідності, а з її утримання. У абсурдній комедії це означає одночасну активацію двох несумісних логік — побутової та алогічної. Показовим прикладом є сцена з «Капітана Бровари» (2023), де врятована дівчина дає свідчення про свій порятунок: вона каже що не думала, що її сьогодні хтось врятує, тим паче дитячий аніматор. Глядач, який весь фільм бачив супергероя і не мав сумнівів у його статусі, раптом стикається з персонажем для якого ця реальність просто не існує. Сміх виникає саме з моменту, коли обидві матриці утримуються у свідомості одночасно і жодна не перемагає іншу — «сприйняття ситуації або ідеї у двох самостійних і несумісних системах відліку» [73, с. 35]. На відміну від класичної комедії, де одна логіка врешті витісняє іншу і напруга знімається, абсурдна комедія утримує обидві до кінця.

Суголосну ідею розвиває австрійський психоаналітик Зигмунд Фройд у праці «Дотепність та її відношення до несвідомого» (1905): жарт дозволяє обійти психічні бар'єри і висловити те, що в прямому висловлюванні було б неприйнятним [62]. У контексті абсурдної комедії продуктивним є також інший психоаналітичний концепт Фрейда — «зловісне» (Das Unheimliche, 1919): відчуття, що виникає, коли добре знайоме раптово постає дивним і тривожним [63]. Саме ця межа між впізнаваним і незнайомим є структурним принципом абсурдної комедії: персонажі та ситуації залишаються буденними — але в них прихована нелогічність, що руйнує відчуття безпеки. Ефект «зловісного» і ефект абсурдного мають спільну основу: обидва виникають з раптового відчуження знайомого, а не з чогось зовнішньо чужого. В абсурдній комедії цей механізм набуває особливого значення: сміх виникає не лише з когнітивної невідповідності, а й з несподіваного звільнення від логічних і соціальних очікувань, яким глядач підпорядкований у повсякденному житті.

Британський філософ Саймон Крітчлі у праці «Про гумор» («On Humour») наголошує, що сміх створює дистанцію між суб'єктом і світом, дозволяючи побачити його нелогічність без повного занурення у відчай [57]. Британський літературний теоретик Террі Іглтон у монографії «Гумор» («Humour», 2019) розглядає сміх як реакцію на людську крихкість і непостійність — спосіб визнати власну вразливість, не руйнуючись від неї [60].

Це спостереження принципово розходиться з класичною теорією комічного, що бере початок від Арістотеля: у «Поетиці» він визначає комедію як наслідування людей гірших за середню норму, однак не в усякому вигляді вад, а лише в тому їх різновиді, що є смішним, — тобто потворним, яке водночас не завдає болю чи шкоди [43, 1449a]. Саме на цьому визначенні згодом вибудовується так звана теорія переваги (superiority theory): глядач сміється тому, що бачить себе вищим за

персонажа. В контексті абсурдної комедії це спостереження є принциповим: сміх тут виникає не з переваги глядача над персонажем, а зі спільного впізнавання безвиходу. Комічний світ — це простір, у якому зруйновано причинно-наслідкові ланцюги і логіку здорового глузду, а не «перевернуте» відображення реальності: «гумор виникає в момент невідповідності між тим, як речі є, і тим, як вони представлені» [57, с. 1–2]. Важливо: ця дистанція не є формою уникнення відповідальності. Вона дозволяє побачити абсурдну ситуацію ясніше, не пропонуючи готового виходу з неї.

Філософ Анрі Бергсон у класичній праці «Сміх» (1900) визначає комічне через формулу «механічне, накладене на живе»: людина стає смішною тоді, коли її поведінка втрачає пластичність і перетворюється на автоматизм незалежно від ситуації [48]. На відміну від концепцій, зосереджених на карнавальній амбівалентності, А. Бергсон описує сміх як соціальний коректив — реакцію спільноти на ригідність індивіда. Ця логіка є безпосередньо релевантною для абсурдної кінокомедії: комічний ефект виникає саме тоді, коли персонаж продовжує діяти за звичною схемою в умовах, які цю схему унеможливають. Британський антрополог В. Тернер у «Ритуальному процесі» (1969) описує карнавальний простір як «лімінальний» — зону між усталеними соціальними позиціями, де звичні ролі та ідентичності тимчасово розпадаються і відкривається можливість нових форм смислу [88]. Карнавалізація через гротеск і перевертання норм перетворює абсурд на інструмент колективного звільнення від авторитетів — і ця логіка описана В. Тернером на матеріалі антропології, незалежно від літературознавчої традиції. У широкому культурологічному контексті до цього додається концепція кітч, осмислена Тамарою Гундоровою: кітч як механізм надмірного, імітаційного відтворення реальності зближується з естетикою абсурду, де повторюваність і демонстративна умовність форми

стають інструментами дестабілізації раціонального сприйняття [8, с. 17–40].

В театральній і кінематографічній теорії аналогічний принцип описує Бертольт Брехт у концепції «ефекту очуження» (*Verfremdungseffekt*): мистецтво має порушувати автоматизм сприйняття, не дозволяючи глядачу автоматично ідентифікуватися з тим, що відбувається на сцені [52].

Центральним елементом абсурдного мислення є парадокс. У філософській традиції британський філософ Саймон Блекберн визначає парадокс як твердження або ситуацію, що суперечить здоровому глузду або очевидним фактам, проте може бути логічно обґрунтованим [50]. В контексті абсурдної драматургії він не лише руйнує звичну логіку, а й створює стан нестабільності, в якому глядач змушений відмовитися від автоматизованих схем сприйняття. В абсурдній драматургії цей принцип реалізується через парадоксальні ситуації, повтори та порушення причинно-наслідкових зв'язків, що виводять глядача зі стану автоматичного сприйняття.

Антиструктура — модель побудови художньої форми, що свідомо протистоїть класичній (арістотелівській) драматургічній структурі з її лінійним розвитком дії, наростанням напруги та розв'язанням у кульмінації. Ідеться саме про структуру драматургічну — принцип організації матеріалу, — а не про режисерську стратегію: остання лише впливає з неї, задаючи логіку конкретних постановочних рішень. Подібна термінологічна точність необхідна і в дослідженнях суміжних історичних перформативних форм: так, аналізуючи ілюзіон Альберта Сміта «Сходження на Монблан» (1852–1858), А. О. Ангелова послідовно розрізняє категорії театру, атракціону та шоу-бізнесу як структурно відмінні типи видовищної організації, а не синонімічні позначення одного явища — приклад того ж методологічного принципу точного понятійного розмежування, застосованого до іншого історичного матеріалу [1].

Антиструктура є наслідком і продовженням описаних вище принципів сміху і парадоксу. Дія втрачає спрямованість, події не накопичують сенс, форма фіксує сам процес існування в зламаній логіці, а не розвиток. Зупинки дії, нелогічні переходи, відсутність кульмінації або навмисна повторюваність формують альтернативний спосіб організації смислу в умовах втрати стабільних наративних опор. У режисерській практиці ця драматургічна антиструктура втілюється через зміщення акценту з досягнення результату на сам факт перебування персонажа в ситуації — і відсутність кульмінації не знімає напругу, а загострює необхідність вибору без чітких орієнтирів. У цьому сенсі антиструктура функціонує як форма етичної пастки. Подібний принцип В. Тернер описував на матеріалі народної сміхової культури як «форму антиструктури» — лімінального простору, що тимчасово скасовує офіційні ієрархії через карнавальний перформанс і гротескне тіло [88]; детальніше про цю традицію — у підрозділі 2.6.

Отже, сміх, парадокс і антиструктура формують теоретичне підґрунтя абсурду як художнього і драматургічного явища. Сміх — спосіб критичного пізнання, парадокс — інструмент дестабілізації логіки, антиструктура — модель світу без остаточної смислової завершеності. Саме поєднання цих елементів створює методологічну основу для аналізу кінокомедії абсурду в наступних розділах.

1.4. Структурні особливості та абсурдний герой у кінокомедії

Абсурдна кінокомедія формує специфічний тип наративної організації, в якій комічне функціонує не як локальний ефект або жанровий прийом, а як спосіб взаємодії персонажа і глядача з реальністю. Американський дослідник кіно Ендрю Гортон у монографії «Комедія / Кіно / Теорія» наголошує, що кінокомедія виробляє власну логіку взаємодії

між зображенням, звуком і глядацьким сприйняттям [67]. Британський дослідник кіно Джефф Кінг у праці «Кінокомедія» («Film Comedy», 2002) уточнює: комічний ефект в абсурдній кінокомедії виникає з невідповідності між глядацьким очікуванням і тим, що фактично відбувається на екрані, а не з подієвої логіки [72]. На відміну від класичної моделі з чіткою причинно-наслідковою логікою та передбачуваною розв'язкою [78] — де абсурд і фрагментарність розглядаються як помилки, а не художні рішення — абсурдна кінокомедія вибудовує драматургію на порушенні очікувань і домінуванні парадоксальних ситуацій. Сміх виникає як форма усвідомлення нелогічності світу, а не просто як реакція на жарт [28]. Структура такого наративу може бути співвіднесена з мономіфом Кемпбелла без гарантії гармонійної розв'язки [53, с. 18–23]: персонаж постає носієм архетипного стану, а не рушієм сюжету [38], через якого абсурдна структура світу проявляється безпосередньо.

Ключовою структурною ознакою є відмова від класичної сюжетної логіки. Дія розгортається фрагментарно, з повтореннями або поверненням до вихідної точки [51] — принципи, радикально сформульовані у драматургії Беккета, де очікування і повтор функціонують як самостійні структурні одиниці [47]. Делез описує цю модель через концепцію «образу-часу»: наратив організовується не через причинно-наслідкову дію, а через чисті часові стани — очікування, повтор, застій [58]. Нойперт підтверджує, що модерні кінематографічні форми дедалі частіше підмінюють класичну розв'язку відкритими або циклічними структурами [80, с. 3–6]. Комічний ефект при цьому виникає з невідповідності між дією та її наслідками, а не зі зіткнення інтересів персонажів [73]. У творчості Р. Андерссона це реалізується через послідовність статичних ізольованих сцен, де персонажі існують у відчуженому просторі без психологічної мотивації [40, с. 276].

Таким чином, структурні особливості абсурдної кінокомедії визначаються антинаративністю, домінуванням випадковості та

переорієнтацією з розвитку подій на фіксацію станів. Сміх постає як реакція на зіткнення людини з ірраціонально організованою реальністю, а не просто як результат жарту.

Абсурдний герой є центральною фігурою абсурдної кінокомедії — через нього реалізується конфлікт між очікуванням упорядкованості світу та його принциповою нелогічністю. У межах цього дослідження він розглядається як драматургічний інструмент, а не філософський тип.

На відміну від класичного персонажа, орієнтованого на подолання конфлікту, герой абсурдної кінокомедії функціонує в умовах зруйнованої логіки дії. Канадський літературознавець Нортроп Фрай у праці «Анатомія критики» («Anatomy of Criticism», 1957) виокремлює «іронічний» тип героя — персонажа, чийі можливості нижчі від очікуваних і який є жертвою або свідком подій, а не їхнім рушієм [64]. Це типологічний попередник абсурдного героя: обидва існують у структурі, де розвиток замінюється повтором, а трансформація — недосяжна, як у персонажів Беккета з їх застоєм і «антидією» [47]. Абсурдний герой фіксує кризу мономіфу [53]: його рух застрягає у хибному колі замість символічного повернення. За Камю, людина переживає абсурд у момент зіткнення прагнення до сенсу з мовчанням світу [54] — у кінокомедії цей конфлікт трансформується в комічну форму через іронію, гротеск або абсурдну нормалізацію ситуації.

Ключовими рисами такого героя є обмежена суб'єктність і особливий тип сприйняття реальності: він або не розуміє її правил, або беззастережно приймає алогічні норми як природні. У фільмах Квентена Дюп'є персонажі діють логічно всередині абсурдних систем, не ставлячи їх під сумнів — що підсилює відчуття умовності світу [27, с. 266–267]. У братів Коен випадок і хаос мають більшу вагу, ніж свідомий вибір, — детально проаналізовано у підрозділі 2.4. Поведінкові парадокси героя породжують бісоціативний зсув [73], а сам він часто втілює архетипного трикстера [38, с. 418–430] — посередника між раціональним світом і хаотичними глибинами психіки.

Таким чином, абсурдний герой функціонує не як носій стабільної мотивації, а як елемент структури, що виявляє збої логіки світу — через повтори, хибні дії і ситуаційний застій.

1.5. Мова, простір, час і комедійні механізми абсурдної кінокомедії

Однією з ключових складових абсурдної кінокомедії є специфічна організація мовлення та діалогу, що відображає кризу комунікації та девальвацію мови як носія смислу. Класична комедійна драматургія традиційно спирається на діалог як інструмент розвитку й розв'язання конфлікту: репліки поступово прояснюють обставини, а фінальне впізнавання чи зняття непорозуміння знімає драматичну напругу [78]. На відміну від цієї моделі, у кінокомедії абсурду мова втрачає пояснювальну функцію і починає працювати автономно — у протиставленні до зображення або логіки ситуації.

Вихідною точкою є драматургія Іонеско: мова деградує до кліше і автоматизованих фраз, персонажі говорять багато, але не передають змісту [70]. Есслін визначив це як девальвацію мови — один із базових принципів абсурдистської поетики [61, с. 26]. Лінгвістичний механізм цього явища описує британський філософ Пол Грайс у концепції максим кооперації (Кооперативного принципу): нормальна комунікація передбачає дотримання чотирьох максим — кількості, якості, релевантності та способу висловлювання [65]. Абсурдний діалог систематично порушує всі чотири — мова зберігає форму розмови, але знищує її функцію. Французький семіотик і літературний критик Ролан Барт у «Міфології» описує аналогічний механізм: звичні мовні знаки перетворюються на порожні конструкції, позбавлені первинного значення [44]. Протилежною стратегією є мінімалізм: у традиції Беккета пауза і мовчання набувають

ваги, більшої за репліку [47], а відповідь, що з'являється невчасно або не відповідає питанню, демонструє принципову неспроможність комунікації, а не звичайні труднощі спілкування.

Феномен комунікативної асиметрії — паралельні монологи, відповіді на неіснуючі питання — реалізується у фільмах Квентена Дюп'є в особливий спосіб: мовлення персонажів є цілком органічним і логічним всередині їхньої власної системи координат, однак ця логічність у зіставленні з абсурдністю подій лише підсилює відчуття нелогічності самого світу [27, с. 267–268]. Есслін описував аналогічний ефект як «антидіалог» — форму, що зберігає структуру розмови, але знищує її комунікативну функцію [61, с. 405]. В українському контексті Гундорова описує механізм мовного сурогату, де десемантизовані кліше створюють іронічну дистанцію, а банальність приховує кризу ідентичності персонажа [7].

Отже, мова та діалог у кінокомедії абсурду втрачають функцію впорядкування подій. Комунікативний збій, пауза, ритмічні збої, підсилені монтажем і звуковим рішенням сцени [3], — усе це формує ситуацію, де мовлення не знімає невизначеність, а підкреслює її, функціонуючи як автономний елемент драматургічної структури поряд із зображенням і ритмом.

Простір і час у кінокомедії абсурду втрачають інструментальну функцію і перетворюються на елементи філософської моделі світу. Французький філософ Поль Рікер у «Час та наратив» (1984) описує наратив як спосіб організації досвіду в часі — розповідь перетворює хаотичний плин подій на впорядковану послідовність зі смислом [82]. Абсурдна кінокомедія працює від зворотного: вона руйнує цю організацію, залишаючи час у «сирому» стані, де події не складаються в смисл. Це перегукується з розумінням часу у Камю, де його плин лише підкреслює відсутність смислу, а не веде до нього [54]. Жиль Делез у концепції «образу-

часу» описує кінематограф, де час постає як автономна категорія, що не підпорядковується наративному руху [58, с. 3–7; 17–23] — зупинка, затримка і розірваність стають повноцінними драматургічними прийомами. У цьому контексті доречною є класифікація типів і прийомів монтажу за принципом мотивації зміни кадру, запропонована В. В. Марченком і Ю. В. Помазковим: саме мотивація (чи її свідома відсутність) переходу між кадрами визначає, чи сприймається монтажний стик як логічний, чи як драматургічно значуще порушення очікування [21]. На практиці це означає, що реакція, затримана на кілька секунд понад очікуване, здатна змінити весь ефект сцени — саме в абсурдній комедії поступове розгортання усвідомлення в часі є необхідною умовою виникнення абсурдного ефекту.

Циклічність є базовою моделлю абсурдного часу: як у Беккета, повторення дій і ситуацій створює ефект замкненого кола без перспективи розвитку [47]. Поряд із нею діє застій — «заморожений час», коли персонажі існують у стані очікування. У фільмах Р. Андерссона кожна сцена є статичним фрагментом реальності без внутрішньої динаміки [40]: застій не є паузою між подіями — він і є подією. Простір так само рідко є нейтральним тлом. У фільмах Квентена Дюп'є просторові трансформації відбуваються без пояснення, межі простору умовні [27, с. 265–266], а замкненість — квартири, офіси, коридори — створює відчуття пастки, суголосної театру абсурду, де сценічний простір позбавлений виходу [70].

Таким чином, нелінійність, циклічність, застій і просторові парадокси набувають статусу самостійних драматургічних чинників, що визначають спосіб переживання реальності, в якій дія втрачає спрямованість.

Комедійні механізми є ключовими елементами абсурдної кінокомедії — саме через них вибудовується естетика парадоксального сміху. Сміх тут набуває функції критичного інструмента, що дозволяє дистанціюватися від нелогічності реальності й водночас її оголити.

Базовим механізмом є повтор. У Беккета повторення дій і фраз руйнує класичну динаміку розвитку [47]: комічний ефект виникає не від самого повтору, а від його безрезультатності — глядач очікує зміну, але отримує стагнацію [73]. За Брехтом, повтор спочатку автоматизує сприйняття, а потім через надмірність раптово руйнує цей автоматизм [52]. Гротеск поєднує перебільшення, деформацію та тілесність. Тернер пов'язує тілесне перебільшення з лімінальним простором, де норми тимчасово втрачають силу [88]; Бергсон трактує тілесний гротеск як крайній вияв «механічного» — автоматизму, що перетворює живе тіло на маріонетку [48]. У сучасній абсурдній кінокомедії гротеск спрямований на оголення порожнечі соціальних конструкцій, а не на карнавальне святкування — і, що принципово, працює найсильніше тоді, коли виникає не з перебільшення, а з максимальної точності існування актора в ситуації.

Неадекватність — систематична невідповідність поведінки персонажа ситуації — руйнує очікувану модель реакції [73]: персонажі реагують спокійно на катастрофу або драматизують тривіальне. У фільмах Квентена Дюп'є герої сприймають абсурдні правила світу як норму, що створює ефект іронічної дестабілізації реальності [27, с. 266–268]. Фрустрація — розрив між прагненням і можливістю — є психологічною основою багатьох абсурдних комедій: герой намагається подолати її раціональними діями, що лише поглиблюють хаос, тоді як безперспективність зусиль залишається невидимою для нього самого. Механізм іронічної нормалізації абсурду — коли персонажі сприймають фантастичні події як природні — переносить ефект «дивного» виключно на глядача. Крітчлі розглядає цю дистанцію як етичний вимір гумору: здатність сміятися над абсурдністю загострює відповідальність, а не знімає її [57].

Таким чином, повтор, гротеск, неадекватність і фрустрація формують взаємопов'язану систему, в якій сміх виникає із систематичного зриву очікувань і розламу логіки поведінки, а не з подієвого розвитку.

Теоретична модель, розгорнута в попередніх підрозділах, — це не абстракція. Кожен її рівень має пряме відображення в тому, як приймаються конкретні рішення на знімальному майданчику.

На рівні структури автор дослідження давно відмовився від мислення категоріями «де тут кульмінація» і «як розв'язати конфлікт». Натомість у фокусі опиняються інші питання: яка ситуація, що саме в ній залишається невирішеним і як довго вона здатна утримуватися без розрядки. Антинаративна логіка — це не відсутність структури, це інша структура, побудована на напрузі, а не на русі до фіналу.

На рівні персонажа найважливіший урок, засвоєний на «Капітані Броварах» і послідовно застосований у «Коханні з хвостом»: там де у актора є спокуса перегравати — треба зменшувати. Коли Георгій Поволоцький грав головного героя, режисер постійно відзеркалював йому цей момент: «менше», «спокійніше», «ти просто там є». І саме ця стриманість, ця органічність, дала абсурдний ефект — не тому що актор намагався бути смішним, а тому що він просто існував у ситуації, яка сама по собі є абсурдною.

На рівні мови авторська практика виробила просте правило: репліка — це не центр сцени. Центр сцени — це те, що відбувається між репліками. Пауза, затримана реакція, погляд, який трохи запізнюється — це і є абсурдний діалог у кінематографічному сенсі. Комунікативний збій не треба будувати спеціально — він виникає сам, коли актор не поспішає заповнити тишу.

На рівні простору і часу практичний висновок такий: не кожна сцена має щось «робити» в наративному сенсі. Іноді найсильніша сцена — це та, де нічого не відбувається, але відчувається все. Загальний план магазину в

Красилівці з «Капітана Бровари», де герой просто стоїть і курить у чеканні — це і є абсурдний час і простір у дії. Герой оголосив про свою крутість. Навколо нікого немає. Він чекає. Це і є вся сцена.

На рівні комедійних механізмів головне відкриття авторської практики таке: не треба будувати сміх. Треба будувати ситуацію точно — і сміх виникне сам. У «Коханні з хвостом» є сцени, де не закладалось нічого комічного, але вони стабільно викликають сміх у кожному залі. І є місця, де хтось намагався «пожартувати» — і вони не працюють. Абсурдний сміх не конструюється. Він виникає як наслідок точності.

Висновки до розділу 1

Аналіз теоретичних і методологічних засад абсурдної кінодраматургії дає підстави розглядати абсурд не як філософську абстракцію чи стилістичний прийом, а як операційний інструмент режисерського мислення. Філософське підґрунтя (А. Камю, Ж.-П. Сартр) окреслює абсурд як зіткнення людського прагнення до сенсу з мовчанням світу; проте саме переклад цієї ідеї в драматургічні категорії — антиструктуру, бісоціативну структуру сміху, комунікативний збій — перетворює абсурд із стану на конструктивний принцип побудови сцени.

Розгляд театру абсурду (С. Беккет, Е. Іонеско, М. Есслін) та його кінематографічних трансформацій (Л. Бунюель, Ж. Таті), а також абсурдного героя, мови, простору й часу підтвердив, що абсурд у кінокомедії постає результатом гранично послідовного, буквального виконання формальних правил системи: персонаж діє в ній, хоча вона формально логічна, але позбавлена гуманістичного сенсу.

Центральним теоретичним результатом розділу є теза, що комічний ефект в абсурдній кінокомедії виникає як похідна точно вибудованої

драматургічної ситуації та органічного існування актора в ній. Ця теза є вихідною для аналізу конкретних режисерських стратегій у розділі 2.

РОЗДІЛ 2.

РЕЖИСЕРСЬКІ СТРАТЕГІЇ АБСУРДУ У СВІТОВОМУ ТА УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

2.1. Абсурд у світовому кінематографі: ключові моделі та традиції

Світовий кінематограф XX–XXI століть виробив низку стійких моделей абсурдної комедії. На відміну від розділу 1.3, де абсурд розглядався як етап еволюції кіномови, тут він постає як сукупність дієвих моделей, що визначають спосіб побудови наративу, організацію простору і характер глядацького сприйняття. Специфіка кіноабсурду — на відміну від театрального — реалізується передусім через кіномову: монтажні зсуви, ритм, просторову композицію кадру.

Запропонована нижче типологія не є жанровою класифікацією. Американський дослідник кіно Рік Олтман у праці «Кіно/жанр» («Film/Genre», 1999) показав, що жанр є процесом постійного переговорювання, а не стабільною категорією [39; 23]. Наявні типології [87; 81] будуються з позиції аналітика готового тексту. Тут типологія формується інакше: не «який абсурд ми бачимо у готовому фільмі», а «які рішення режисер приймає, конструюючи абсурдний світ» — зміщення від рецептивної до продуктивної логіки є принциповим.

Виокремлюються такі моделі: структурно-алогічна — порушення причинно-наслідкової логіки наративу як організуючий принцип фільму; візуально-комічна — джерелом ефекту є гіперболізована повсякденність у конфлікті з присутністю людини, а не фантастика; іронічно-сатирична — комічний ефект виникає не з порушення норм, а з їхньої буквальної реалізації; екзистенційно-статична — ключовою є відсутність подієвості, застиглість часу і простору; постмодерна — гра з формою, метанаративами

та іронічною дистанцією; мінімалістично-метафізична — алогічність приймається як природний стан, персонажі діють логічно лише в межах власних систем координат; іронічно-політична — комедія як інструмент критики ідеологічних і владних систем.

Окреслені моделі не існують у чистому вигляді, однак дозволяють систематизувати авторські стратегії, що будуть проаналізовані в наступних підрозділах.

2.2. Квентен Дюп'є і Тайка Вайтіті: мінімалістичний та емпатійний типи абсурду

Особливе місце в сучасному кінематографі абсурду посідає К. Дюп'є як режисер, що послідовно відмовляється від класичних драматургічних механізмів, і вибудовує власну модель кінореальності, засновану на принципі алогізму. У його фільмах абсурд не є епізодичним прийомом або формою іронії, а функціонує як внутрішнє правило світу, в якому причинно-наслідкові зв'язки або відсутні, або принципово позбавлені смислової ваги [27, с. 266–267]. У цьому сенсі кіномова Дюп'є співвідноситься з філософським розумінням абсурду як зіткнення людського прагнення до впорядкованості з реальністю, що не надає пояснень [54].

Те, що вражає в Дюп'є як режисера — це абсолютна свобода. Він не обмежує себе жодними жанровими або наративними конвенціями, і при цьому в його фільмах є щось, що рідко трапляється в абсурдному кіно: органічність акторів. Попри тотальний алогізм ситуацій, персонажі існують у них природно, без підкреслення дивності. Саме ця комбінація — повна свобода режисера і повна органічність виконавців — є, автор вважає, ключем до його методу.

На відміну від Ж. Таті, у якого абсурд виникає з конфлікту людини і системи, або від Беккета, у якого він тримається на екзистенційному очікуванні, К. Дюп'є прибирає саму напругу — його персонажі не борються з абсурдом і не чекають виходу з нього, вони просто живуть у ньому як у єдиному можливому стані.

Для Дюп'є принциповим є те, що абсурд не подається як щось виняткове або шокує. Навпаки, він інтегрується в повсякденність і сприймається персонажами як нормальний стан речей. Камера не підкреслює дивність подій, монтаж уникає акцентів, а акторська гра позбавлена психологічної реакції на нелогічність того, що відбувається. У такій оптиці абсурд перестає бути «подією» і перетворюється на середовище існування.

У фільмі «Неймовірно, але правда» (*Incroyable mais vrai*, 2022) Дюп'є вибудовує абсурд навколо фантастичного елемента, який вводиться максимально нейтрально й без жанрових маркерів. Просторово-часова аномалія, що дозволяє змінювати вік персонажів, не супроводжується ні поясненнями, ні спробами раціоналізації. Герої не ставлять запитань про природу явища — вони одразу переходять до його практичного використання. Абсурдність виникає не з самого фантастичного допущення, а з реакції на нього — точніше, з її відсутності. Оскільки неможливе не викликає подиву, воно втрачає будь-яку екзистенційну вагу. Фантастичний елемент оголює внутрішню порожнечу світу, а не його чудесність: навіть радикальна зміна часу або тіла не веде до сенсової трансформації.

У «Курінні викликає кашель» (*Smoking Causes Coughing*, 2022) Дюп'є звертається до жанру супергеройського кіно, проте навмисно позбавляє його драматургічного сенсу. Персонажі виконують усі жанрові ритуали — тренування, командну взаємодію, боротьбу зі злом — але ці дії не ведуть ані до розвитку, ані до результату. Абсурд виникає з надмірної серйозності, з якою персонажі ставляться до беззмістовних процедур. Чим точніше

відтворюється жанрова форма, тим очевиднішою стає її порожнеча. У фільмах Дюп'є бісоціативна структура [73] реалізується через зіткнення строго дотриманої формальної логіки жанру з повною відсутністю смислового результату.

У «Янніку» (Yannick, 2023) абсурд виникає зі зіткнення театральної умовності та побутової реальності. Вторгнення глядача на сцену подається без різкої зміни кіномови: камера зберігає стриманість, а події розгортаються без наростання драматичної напруги. Жодна зі сторін — ані театр, ані реальність — не отримує переваги. Конфлікт розчиняється, а не вирішується, залишаючи глядача в зоні радикальної невизначеності.

У «Дааалі!» (Daaaaaalí!, 2023) Дюп'є розгортає абсурд навколо самої фігури митця. Образ Сальвадора Далі постає як нескінченна серія повторюваних жестів і поз, що постійно вислизають від фіксації. Кожна спроба інтерв'ю обривається або зсувається, не приводячи до результату. Мистецтво постає не як продукт або висловлювання, а як процес без фіналу, де смисл постійно відкладається і ніколи не фіксується остаточно.

Таким чином, мінімалістичний абсурд Дюп'є функціонує не через шок або парадокс, а через послідовне вилучення драматургічної напруги при повному збереженні органічності існування персонажів у кадрі. Саме ця відмова від ефекту — при збереженні точної форми — є його принциповим режисерським методом. Подібний принцип нейтрального співіснування фантастичного і побутового простежується і в творчості французького режисера Мішеля Гондрі, зокрема у «Вічному сяйві чистого розуму» (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004) та «Будь ласка, перемотай» (Be Kind Rewind, 2008), де фантазійний елемент так само вводиться без пояснень і сприймається персонажами як природна частина повсякденності.

Якщо у К. Дюп'є абсурд утримується на дистанції — через вилучення емоційної реакції персонажів, — то протилежну, емпатійну стратегію в

межах цього ж типологічного поля розробляє інший сучасний режисер, Тайка Вайтіті. Кінорежисер Т. Вайтіті посідає особливе місце в сучасному авторському кінематографі як режисер, що працює з абсурдом не через холодну дистанцію або формальний експеримент, а через емпатійний зв'язок із глядачем. У його фільмах абсурд інтегрується в структуру комедії як гуманістичний інструмент: сміх не руйнує співпереживання, а навпаки — створює умови для його збереження.

Це принципово відрізняє Т. Вайтіті від більшості режисерів абсурдної традиції. У К. Дюп'є емпатія свідомо вилучається — персонажі існують як функції алогічного світу. У братів Коен дистанція між глядачем і персонажем є структурним принципом. Т. Вайтіті робить протилежне — він використовує абсурд для зближення, а не для відчуження. Саме тому його модель вимагає окремого аналітичного визначення: емпатійний абсурд є не пом'якшеною версією «справжнього» абсурду, а самостійною режисерською стратегією з власною внутрішньою логікою.

У фільмі «Кролик Джоджо» (Jojo Rabbit, 2019) абсурд постає як конкретна драматургічна стратегія демістифікації ідеології через дитячу оптику, емпатію та емоційний досвід героя. Ключовим режисерським рішенням є образ уявного Гітлера — не історичної постаті, а внутрішнього голосу, сформованого пропагандою, страхом і потребою в підтримці. Цей персонаж змінюється відповідно до емоційного стану Джоджо, постаючи то інфантильним, то агресивним, то істеричним. Гротескна форма цього образу не пояснює зло раціонально, але оголює його внутрішню порожнечу та суперечливість [29]. Словенський філософ Славој Жижек у праці «Чума фантазій» («The Plague of Fantasies», 1997) описує ідеологію як фантазматичну структуру — не набір переконань, а організацію бажань, що дозволяє суб'єкту уникнути зіткнення з реальністю [89]. Уявний Гітлер у «Кролику Джоджо» функціонує саме як така конструкція: він не є персонажем фільму в класичному сенсі — він є ідеологічним симптомом

свідомості дитини, що захищає себе від нестерпного. Це резонує з концепцією «банальності зла», сформульованою німецько-американським філософом Ганною Арендт у репортажі про процес Ейхмана: зло виявляється не демонічним і винятковим, а рутинним, процедурним, позбавленим рефлексії [42]. Режисерська стратегія Вайтіті будується на тій самій логіці: ідеологічний ритуал знімається як буденна процедура — і саме ця буденність є джерелом абсурду.

Є одна сцена у фільмі, що становить особливий режисерський інтерес. Після загибелі матері головний герой опиняється в злиднях — шукає їжу по смітниках. І в монтажному зіставленні Вайтіті показує контраст: Джорджо їсть щось мізерне зі скромної тарілки, а його уявний Гітлер — розкішну страву на шикарному блюді, щось фантастичне, майже у вигляді єдинорога. Ця метафора зчитується миттєво і без жодного пояснення: народ живе за межею бідності, лідер — на широку ногу. Т. Вайтіті не коментує це голосом автора і не вставляє жодної репліки — тільки монтаж. І це набагато сильніше, ніж будь-яке висловлювання.

Абсурдність у «Кролику Джорджо» має виразно психологічну природу. Вона виникає не з хаосу подій, а з розриву між уявленням героя про світ і поступовим руйнуванням цього уявлення. Абсурдні фантазії Джорджо виконують функцію захисного механізму: пом'якшують страх, маскують травматичний досвід і дозволяють дитячій свідомості існувати в умовах ідеологічного насильства. Комічне народжується саме на цій межі між емоційною напругою та когнітивним парадоксом [73].

Режисерська стратегія Вайтіті особливо чітко проявляється в сценах, де ідеологічні ритуали подані через гротеск і надмірну театральність. Табірні збори, колективні вигуки, механічне повторення гасел зняті так, що пафос сам себе знецінює. Камера не підкреслює загрозу напряду — вона фіксує надмірну серйозність учасників, через що ситуація набуває комічно-тривожного звучання. Абсурд тут виникає з їхньої фанатичної

буквальності, а не з порушення правил. Сміх не заперечує насильство, але позбавляє його ідеологічного ореолу.

Режисер Т. Вайтіті послідовно працює з абсурдом як формою емоційного розвантаження, а не як засобом відчуження. Навіть у сценах, пов'язаних зі смертю, страхом або викриттям брехні, фільм уникає холодного моралізаторства. Персонажі зберігають вразливість і внутрішню нестабільність. Саме це дозволяє говорити про гуманістичну природу абсурду у Т. Вайтіті: комедія не знецінює трагедію, а створює простір, у якому її можна витримати.

На стилістичному рівні абсурд у фільмі формується через поєднання гротескної гіперболи, емоційної наївності та візуальної умовності. Яскрава палітра, симетричні кадри й майже казкова інтонація вступають у різкий контраст із травматичним змістом. Глядач одночасно сміється і відчуває дискомфорт. У такому поєднанні гумор виконує функцію етичної дистанції, що дозволяє осмислювати серйозну тему без прямого пафосу [57].

Отже, у «Кролику Джоджо» Т. Вайтіті формує модель емпатійної абсурдної комедії, у якій сміх стає способом демістифікації ідеології, переживання історичної травми та збереження людяності. Абсурд тут не руйнує реальність, а відкриває можливість взаємодії з нею — через співчуття, іронію та етичний вибір. Подібна стратегія гуманізації абсурду через наївну, дитячу за своєю природою оптику простежується і в творчості французького режисера Жана-П'єра Жене — зокрема в «Амелі» (2001), де гротескна ексцентричність персонажів так само поглиблює співпереживання їм, а не створює дистанції.

2.3. Стенлі Кубрик і Вес Андерсон: політичний та стилізований типи абсурду

Фільм режисера Стенлі Кубрика «Доктор Стрейнджлав, або Як я перестав боятися і полюбив бомбу» (1964) репрезентує одну з найбільш послідовних і концептуально вивірених моделей політичного абсурду в історії світового кінематографа. Абсурд у цій стрічці не функціонує як стилістичний прийом чи форма комічного перебільшення, а постає як внутрішня логіка самої системи влади, доведена до точки самознищення. С. Кубрик вибудовує комедію, в якій сміх народжується не з окремих жартів, а з холодного зіткнення раціональної форми управління з катастрофічним результатом її бездоганного функціонування.

Ключовим режисерським принципом є демонстрація світу, що працює за внутрішньо зламаною, але формально послідовною раціональністю. Персонажі діють відповідно до інструкцій, протоколів і розподілу повноважень, не виходячи за межі своїх посадових ролей. Проте саме ця нормативність і процедурна логіка запускають механізм глобального знищення. У сцені засідання у War Room стає очевидним, що система передбачає можливість обходу президентського контролю через нижчі рівні військової ієрархії. С. Кубрик режисерськи акцентує не конфлікт характерів, а конфлікт процедур.

У цьому контексті абсурд постає не як наслідок помилки або злої волі окремих осіб, а як результат автономного функціонування раціональної системи. Як зазначає дослідник С. Дюмлінг, «Доктор Стрейнджлав» репрезентує ситуацію, у якій прагнення до абсолютної раціональності та контролю трансформується у форму любові до того, що є принципово неприйнятним — до самої можливості знищення [59]. У цьому сенсі абсурд у фільмі є не метафорою, а формою політичного реалізму, що оголює внутрішні суперечності логіки холодної війни.

Абсурд досягає точки незворотності у моменті переходу бомбардувальника в режим радіомовчання. Це режисерське рішення є принциповим: механізм, створений для захисту від зовнішньої загрози,

одночасно унеможлиблює людське втручання і скасування наказу. Камера не підкреслює драматизм ситуації — навпаки, подія фіксується стримано, майже буденно, що лише посилює відчуття катастрофи. Абсурд виникає як наслідок правильного функціонування системи, а не як її збій.

Особливу увагу С. Кубрик приділяє образу генерала, відповідального за запуск катастрофічного сценарію. Режисер принципово уникає зображення цього персонажа як карикатурного божевільного. Акторська гра надає йому рис внутрішньої логіки, переконаності та дисциплінованої раціональності. Абсурд полягає не в його індивідуальному безумстві, а в тому, що система довела раціональну людину до межі, де єдино можливим «логічним» виходом стає катастрофа.

Комедійний ефект будується на переході між страхом і когнітивною дистанцією [73]. Сцени у «Воєнній кімнаті» зняті з майже документальною точністю, що створює ілюзію правдоподібності. Чорний гумор виникає з дрібних деталей, а не з перебільшення: інтонацій, формальних ввічливостей, парадоксальних суперечок у момент, коли на кону стоїть існування людства. Показовою є поведінка радянського посла, який у критичній ситуації зосереджується на фотографуванні приміщення — деталь, що одночасно викликає сміх і підкреслює автономність шпигунської логіки, яка продовжує працювати навіть у момент апокаліпсису.

Гротеск реалізується насамперед через тілесність і акторську присутність доктора Стрейнджлава. Його неконтрольована рука, що тягнеться до фашистського жесту, і різкі зсуви мовлення не є суто комедійними трюками. Тіло персонажа функціонує як симптом системного безуміння. Як підкреслює Дюмлінг, фігура доктора Стрейнджлава продовжує традицію «божевільного вченого», але радикалізує її до масштабу планетарної загрози, де знання і технічна досконалість більше не стримуються етичними межами [59].

Мовний рівень фільму також функціонує як механізм абсурду. Діалоги насичені псевдораціональними аргументами, логічними пастками і паралельними монологами, що не ведуть до взаєморозуміння. Мова влади перестає бути інструментом комунікації і перетворюється на форму самопідтримки системи — те, що Есслін описував як «антидіалог» у театрі абсурду [61, с. 405].

У філософському вимірі «Доктор Стрейнджлав» постає як критика самої ідеї тотального контролю. Абсурд є онтологічною характеристикою політичної реальності, а не випадковим збоєм, де відсутні запобіжники проти людського перенапруження, страху та ідеологічної одержимості. Це співзвучно камюсівському розумінню абсурду як зіткнення людського прагнення до порядку з неконтрольованою логікою світу [54].

Таким чином, «Доктор Стрейнджлав» формує одну з найбільш переконливих моделей політичного абсурду в кінематографі, де режисерська стриманість, точність сценічних рішень і драматургія системної помилки зливаються в єдину структуру. Подібний принцип — абсурд як наслідок бездоганного функціонування бюрократичної системи, а не її збою — простежується і в творчості шотландського режисера Армандо Іануччі, зокрема у «Смерті Сталіна» (*The Death of Stalin*, 2017), де катастрофічні наслідки народжуються саме з формальної коректності процедур і субординації.

Фільм Веса Андерсона «Готель Гранд Будапешт» (*The Grand Budapest Hotel*, 2014) репрезентує специфічну модель абсурдної кінокомедії, у якій нелогічність виникає не внаслідок хаосу або руйнування порядку, а як прямий результат його надмірної естетичної організації. Абсурд у цій стрічці повністю розчиняється у формі, а не вступає з нею в конфлікт. Світ фільму виглядає впорядкованим, симетричним і майже ідеальним — однак саме ця доведена до абсолюту впорядкованість поступово позбавляє його відчуття живої реальності.

Режисерська стратегія Андерсона ґрунтується на багаторівневій рамковій оповіді, що від початку задає дистанцію між глядачем і подіями. Історія подається як реконструкція, спогад або переказ, а не як безпосереднє переживання теперішнього. Глядач опиняється не всередині події, а перед нею — у позиції споглядання ретельно сконструйованого минулого.

Ключовим механізмом формування абсурду стає симетрія як драматургічний принцип. Центральне кадрування, геометрична точність композицій, фронтальність простору створюють відчуття механічно впорядкованого світу, в якому всі події, незалежно від їх етичної чи емоційної ваги, займають однаково визначене місце. Показовою є сцена втечі Густава з тюрми: камера залишається статичною, кульмінаційний момент — загибель охоронців — відкривається глядачеві не через процес, а через фінальний результат. Смерть вбудовується в загальний композиційний порядок сцени, а не виділяється як виняток, що й формує специфічний абсурдний ефект.

Простір фільму функціонує як театралізований макет. Готель, тюрма, поїзди, гірські пейзажі не прагнуть до імітації реалістичної достовірності, а існують як елементи ретельно продуманої сценографії. Андерсон навмисно підкреслює штучність середовища, перетворюючи простір на декоративну конструкцію. У такому світі абсурд перестає бути відхиленням від норми й стає природним способом існування.

Не менш важливим механізмом є інтонація акторської гри. Персонажі вимовляють репліки стримано, рівно й майже без емоційного наголосу, незалежно від рівня небезпеки ситуації. Відсутність страху в інтонаціях і реакціях персонажів створює враження, що постріли не несуть реальної загрози. Саме ця інтонаційна невідповідність між подією та способом її подачі породжує абсурдний ефект.

Комедійний ефект у «Гранд Будапешті» є принципово нестабільним і межує з меланхолією. За декоративною поверхнею фільму прихована тема

зниклого світу — культури, етики й способу життя, які можуть існувати лише в естетизованій пам'яті. Абсурд тут виконує захисну функцію: естетична дистанція дозволяє зберегти минуле в ідеалізованій формі, не занурюючись у травматичний досвід безпосередньо.

Такий підхід відповідає постмодерністській поетиці, яку Лінда Гатчіон визначає як «іронічну пародію» та «історичну свідомість» [69, с. 1–29]. Надмірна впорядкованість і симетрія стають формою пародії на втрачену Європу міжвоєнного періоду: режисер не просто реконструює минуле, а переписує його як естетизовану легенду, де трагедія подається через іронічну дистанцію, а абсурд виникає з конфлікту між ідеалізованою формою та її внутрішньою порожнечою [69, с. 101–123].

Отже, фільм Веса Андерсона репрезентує модель стилізованого абсурду, в якій нелогічність виникає з надлишку впорядкованості та формальної досконалості. Абсурдність є результатом надмірно організованого світу, а не наслідком хаосу, що втрачає зв'язок із живою реальністю. Подібний принцип граничної формальної стилізації як джерела абсурду характерний і для шведського режисера Роя Андерссона, зокрема для його трилогії про буття людини (найвідоміша частина — «Голуб сидів на гілці, розмірковуючи про існування», 2014), де статичні, симетрично вивірені кадри так само перетворюють впорядкованість композиції на джерело екзистенційного абсурду.

2.4. Брати Коен і Деніел Кван / Деніел Шайнерт: екзистенційний та тілесний типи абсурду

Фільм «Серйозна людина» (A Serious Man, 2009) братів Коен є одним із найбільш послідовних і концептуально точних прикладів екзистенційного абсурду в сучасній кінокомедії. На відміну від їхніх жанрово-ігрових робіт, тут абсурд не маскується під іронію чи стилізацію,

а функціонує як базовий принцип організації реальності. Комедійна форма поступово оголює відсутність будь-якої зрозумілої логіки між моральною поведінкою людини та наслідками її вчинків, а не знімає напругу.

Драматургія фільму зосереджена навколо постаті Ларрі Гопніка — університетського викладача, який намагається жити відповідно до уявлень про «правильне» життя: дотримуватися правил, бути чесним і очікувати, що світ відповість на це хоча б мінімальною справедливістю. Саме ця установка й стає джерелом абсурду. Що послідовніше він намагається діяти правильно, то більш фрагментованим, байдужим і ворожим постає навколишній світ.

Режисерська стратегія Коенів ґрунтується на накопиченні дрібних, формально нефатальних подій, які не вибудовуються в класичну причинно-наслідкову драматургію. Сімейні проблеми, професійні труднощі, фінансові витрати, дивні побутові ситуації та релігійні консультації існують паралельно, не формуючи єдиної лінії розвитку. Це принципово антиаристотелівська структура, у якій напруга не веде до кульмінації, а розтікається, створюючи відчуття постійної нестійкості.

Особливу роль відіграє повторюваний мотив пошуку пояснення. Ларрі знову і знову звертається до рабинів, адміністрації, колег — але кожна відповідь або уникає суті, або зводиться до абстрактної притчі, що не має жодного практичного значення. Коени не висміюють релігію чи авторитети як такі, а демонструють неспроможність будь-якої системи відповідей у ситуації екзистенційної невизначеності.

У цьому місці драматургія фільму вступає в пряму полеміку з класичною міфологічною моделлю Кемпбелла. У структурі мономіфу прийняття героєм поклику запускає процес трансформації: «поклик до мандрів знаменує мить, коли доля героя перестав бути приватною і стає частиною ширшого міфологічного порядку» [15, с. 58]. У «Серйозній людині» ця логіка принципово не реалізується. Ларрі перебуває у стані

постійного тиску обставин, однак жоден із них не оформлюється в чіткий поклик, здатний змінити траєкторію його існування. Герой залишається замкненим усередині повсякденної реальності, намагаючись знайти в ній раціональні пояснення. Поклик не зникає, але втрачає трансформаційну функцію, перетворюючись на нескінченний шум вимог.

Кульмінаційний фінальний епізод побудований максимально стримано і зовні буденно. Ларрі отримує рахунок від адвоката — момент, знятий без музичного тиску, без підкреслення «важливості» події. Камера фіксує ситуацію майже нейтрально. Саме в цій паузі герой ухвалює компромісне рішення — виправляє оцінку студенту, фактично приймаючи хабар. І в цей момент, без жодного монтажного або музичного акценту, з'являється телефонний дзвінок лікаря з проханням прийти обговорити результати обстеження особисто. Причинність руйнується остаточно: герой був «правильним» — і світ його карав. Він робить один сумнівний крок — і світ карає знову.

Це резонує з досвідом, який важко сформулювати абстрактно, але легко впізнати: правильна поведінка з точки зору соціальних очікувань не означає ані успіху, ані захисту. Світ не має тієї логіки, яку від нього очікує людина. Коєни знімають про це з абсолютною точністю і без жодного моралізаторства — що й робить цей фільм одним із найчесніших висловлювань про абсурдність людського становища.

Комізм у «Серйозній людині» народжується з максимальної серйозності інтонації. Коєни уникають фарсу, гегів або гротескного перебільшення. Камера не співчуває і не засуджує — вона просто фіксує. Принциповою є й відмова від класичної трансформації героя. Ларрі не приходить до осяяння і не отримує «відповіді». Фінал залишає глядача в стані очікування катастрофи, яка так і не матеріалізується на екрані. Абсурд тут функціонує як стан, а не як ситуація.

Таким чином, «Серйозна людина» репрезентує модель екзистенційної кінокомедії, у якій абсурд є методом драматургічної організації, а не просто ефектом. Комедія стає формою філософського досвіду — способом точно зафіксувати стан людини, яка діє правильно, але живе у світі, де правильність не має жодного захисного значення. Подібна деадпан-модель екзистенційного абсурду, де стримана серйозність інтонації підкреслює безвихідь буденного існування, характерна і для фінського режисера Акі Каурісмякі, чиї герої так само зберігають гідність і мовчазну серйозність у ситуаціях, позбавлених будь-якої логічної справедливості.

Фільм «Людина-швейцарський ніж» (Swiss Army Man, 2016) є одним із найбільш радикальних прикладів абсурдної кінокомедії, у якій джерелом драматургії стає не соціальна система і не зовнішній конфлікт, а людське тіло, доведене до межі функціональності. Абсурд тут не маскує реальність і не відводить від неї увагу — він стає способом утримати людину в ситуації крайньої самотності й екзистенційного розпаду.

Це відрізняє фільм від інших моделей абсурду, розглянутих у цьому дослідженні. У С. Кубрика тіло є симптомом системного збою. У Т. Вайтіті тіло несе ідеологічне маркування. У Д. Квана і Д. Шайнерта тіло є єдиним доступним матеріалом для побудови сенсу — не симптом і не символ, а буквальный інструмент існування.

Драматургічна конструкція фільму вибудовується навколо мінімальної ситуації — самотнього героя, який опиняється на межі фізичного та психологічного зникнення. Зустріч із тілом, що поступово перетворюється на багатофункціональний інструмент, запускає абсурдну, але послідовну логіку: тіло перестає бути лише тілом і починає виконувати практичні, а згодом і символічні функції. Абсурдність цієї ідеї полягає не в самій фантастичності, а в тому, що вона вписується у сувору драматургічну необхідність — інакше герой просто не зможе вижити.

Режисерський метод Д. Квана і Д. Шайнерта ґрунтується на радикальному оголенні тілесності. Тіло позбавлене звичної сакральності або психологічної інтимності — воно постає як об'єкт, механізм, річ. Американська кінофеноменолог Вів'єн Собчак у «Carnal Thoughts» (2004) стверджує, що кінематографічний досвід є насамперед тілесним: глядач сприймає фільм не лише оком, а всім тілом — через відчуття ваги, дотику, руху [86]. У «Людині-швейцарському ножі» ця логіка доведена до межі: тіло є самим матеріалом драматургії, а не об'єктом зображення. При цьому саме через таку редукцію тілесність знову набуває емоційного виміру. Чим функціональнішим стає тіло, тим сильніше воно працює як носій екзистенційного сенсу. Абсурд тут виникає через надмірну прямоту логіки, а не через її злам.

Комізм у фільмі формується не за рахунок жартів або гегів, а через наполегливе, майже вперте дотримання абсурдної передумови. Фільм не намагається «пояснити» дивні властивості тіла — вони просто приймаються як даність і використовуються максимально серйозно. Саме ця серйозність і породжує комічний ефект. Сміх виникає з того, що абсурдна логіка працює надто добре, а не з порушення реалістичності.

Особливу роль відіграє взаємодія між тілесним і мовним. Мовлення героя, його спроби вербалізувати власні страхи, сором і самотність постійно конфліктують із грубою, фізичною присутністю тіла. Мова виявляється недостатньою для опису досвіду, тоді як тілесна дія, навіть у своїй абсурдності, виявляється ефективнішою. Абсурд замінює мову там, де вона перестає працювати.

Принциповим є те, що фільм не пропонує класичної психологічної трансформації героя. Його шлях — це не рух до соціальної інтеграції або внутрішнього прозріння, а поступове прийняття власної вразливості й сорому. Абсурдні ситуації дозволяють витримати напругу, а не знімають її.

Це зрушення від «подолання» до «переживання» є ключовим: абсурд не лікує і не пояснює, але робить існування можливим.

У підсумку фільм репрезентує модель тілесного та екзистенційного абсурду, у якій нелогічність стає інструментом драматургічної організації досвіду. Абсурд тут не знецінює людину, а дозволяє їй залишатися живою в ситуації повної ізоляції та розпаду звичних сенсів. Подібна радикальна тілесність як драматургічний матеріал (а не лише об'єкт зображення) присутня і в ранніх роботах братів Кроненберг — зокрема тілесний хорор Девіда Кроненберга послідовно досліджує ту саму межу між людським тілом і механічним/чужорідним началом, хоча й у трагічнішому реєстрі.

2.5. Загальні тенденції розвитку абсурдної комедії у світовому кіно початку XXI століття

На початку XXI століття абсурдна комедія перетворюється з маргінального явища на одну з провідних форм осмислення реальності у світовому кінематографі, виходячи за межі артхаусу й інтегруючись у серіали, анімацію та цифрові платформи. Це розширення не є випадковим: абсурд перестає бути художньою провокацією і стає точним описом досвіду в умовах інформаційних перевантажень, гібридних воєн і кризи довіри до інституцій.

Першою тенденцією є диференціація моделей абсурду. Сучасне кіно виходить за межі класичної схеми «кризи комунікації» [61], формуючи паралельні напрями: мінімалістичний абсурд (К. Дюп'є), емпатійно-травматичний (Т. Вайтіті), іронічно-політичний (С. Кубрик, брати Коен), стилізовано-декоративний (Вес Андерсон), тілесно-екзистенційний (Д. Кван, Д. Шайнерт), соціально-експериментальний (Й. Лантімос) і фантазійно-сновидінний (Мішель Гондрі, Р. Андерссон). Другою є гуманізація абсурду: на відміну від класичного театру абсурду з акцентом

на безвихідь, сучасна кінокомедія поєднує парадоксальність з емпатією — абсурд стає способом психологічної адаптації до нестабільного світу [57]. Третьою тенденцією є зміщення абсурду в площину соціальної критики: у фільмах С. Кубрика та братів Коен система працює правильно — і саме тому породжує катастрофу. Четвертою є фрагментація наративу й переосмислення тілесності: Делез описує цей перехід від «образу-руху» до «образу-часу», де наратив організовується через очікування, повтор, застій [58]. П'ятою є посилення авторської стилізації при одночасній інтеграції абсурду в масову культуру [87].

Окремої уваги заслуговують дві моделі, що не отримали розгорнутого аналізу в самостійних підрозділах, але є не менш показовими для загальної картини. Соціально-експериментальна модель Йоргоса Лантімоса ґрунтується на введенні штучних, ритуалізованих соціальних правил, яким персонажі підкоряються з граничною серйозністю: у «Лобстері» (The Lobster, 2015) самотні герої за встановленим терміном мають знайти пару або будуть перетворені на тварину, а в «Іклах» (Dogtooth, 2009) батьки конструюють для дорослих дітей паралельну мовну й соціальну реальність. Абсурд тут виникає з їх буквального, майже наукового виконання, а не з руйнування правил. Фантазійно-сновидінна модель, представлена М. Гондрі та Р. Андерссоном (див. підрозділи 2.2, 2.3), характеризується інтеграцією фантастичного елементу в побутову реальність без пояснення і без емоційного маркування його неможливості.

На основі аналізу попередніх підрозділів та описаних вище моделей виділяємо сім типологічних моделей: 1) мінімалістично-алогічна (К. Дюп'є); 2) емпатійно-травматична (Т. Вайтіті); 3) іронічно-політична (С. Кубрик, брати Коен); 4) стилізовано-декоративна (Вес Андерсон); 5) тілесно-екзистенційна (Д. Кван, Д. Шайнерт); 6) соціально-експериментальна (Й. Лантімос); 7) фантазійно-сновидінна (М. Гондрі, Р. Андерссон). На відміну від існуючих типологій [87; 81], що будуються з

позиції аналізу готового тексту, ці моделі описують сукупність режисерських рішень і є операційним інструментом, а не лише класифікацією.

Окреслені моделі формувалися в конкретних культурних контекстах — і це робить їх порівняння з українською традицією продуктивним. Якщо у світовому кінематографі абсурд виникає як реакція на метафізичну порожнечу або інституційну дисфункцію, то в українському просторі він має інше коріння: карнавальну логіку виживання, барокову двошаровість, досвід підпільного існування в умовах ідеологічного тиску. Наступний розділ аналізує цю специфіку як самостійну традицію, що набуває особливої ваги після 2022 року.

2.6. Історичні витoki, специфіка української традиції абсурду та фольклорно-карнавальна логіка

Українська традиція абсурду формується не як суто філософська реакція на втрату сенсу в екзистенціалістському розумінні, а як культурний механізм адаптації та виживання в умовах історичної нестабільності та травматичного досвіду. Вона розвивається на перетині народної сміхової культури, барокової двошаровості мислення, карнавальної логіки та досвіду колективної катастрофи, що зумовлює специфічне поєднання комічного й трагічного в українському мистецтві. Слушною є теза Т. Гундорової про «післякатастрофічний» стан української культури, у якій художні форми функціонують як спосіб переосмислення та проживання травми, а не її раціонального подолання [9]. Як зазначає О. Мусієнко, український кінематограф формується в тісному зв'язку з культурним і соціальним контекстом, у якому сміх, гротеск і парадокс виконують не руйнівну, а компенсаторну функцію, дозволяючи співіснувати з суперечностями реальності, а не заперечувати її [24]. Показовим для розуміння загального

стану українського кінодослідження є й спостереження С. М. Марченка щодо значення архівних неігрових творів для формування сучасного розуміння національного кінопроцесу, кіноосвіти та суспільної рецепції історії [22].

Однією з ключових передумов є барокова модель мислення XVII–XVIII століть, у якій трагічне й комічне співіснують без ієрархії. Український філософ і культуролог Д. Чижевський у «Нарисах з історії філософії на Україні» характеризує український психічний уклад через емоціоналізм, індивідуалізм і тяжіння до внутрішньої гармонії, що сформувалися саме під впливом барокової доби [37]. Барокова культура не прагнула логічної цілісності — вона мислила через контрасти, гіперболи, парадокси, тілесність і зниження високого. Саме ця двошаровість — поєднання сакрального і профанного — створює ґрунт для майбутньої абсурдної поетики, де світ не пояснюється, а приймається як суперечливий.

Народна сміхова культура — вертеп, бурлеск, травестія, анекдот, обрядова пародія — формує ще одну важливу лінію українського абсурду. Український фольклорист Г. Нудьга у праці «Українська народна сатира і гумор» [30] простежує ці форми як самостійну національну традицію, що впродовж століть виконувала захисну функцію в умовах ідеологічного тиску. Тут сміх виконує захисну функцію: він співіснує з трагедією, а не заперечує її. Алогічність поведінки персонажів, гротескні трансформації, зсуви мовлення й тілесні перебільшення роблять реальність придатною для проживання, а не руйнують її. В. Тернер описував народну сміхову культуру як форму антиструктури — лімінального простору, що тимчасово скасовує офіційні ієрархії через карнавальний перформанс і гротескне тіло [88]; А. Бергсон доповнює цю картину, показуючи, що народний сміх є соціальним механізмом корекції ригідності — реакцією спільноти на тих, хто не вміє адаптуватися [48]. В українському контексті ця логіка набуває

додаткового виміру — вона є не лише естетичним прийомом, а стратегією виживання в умовах постійного зовнішнього тиску.

На початку XX століття українська культура входить у фазу модерністського експерименту, де абсурд набуває більш усвідомлених художніх форм. Творчість драматурга М. Куліша, режисера Л. Курбаса, авангардні театральні практики «Березолу» демонструють злам класичної логіки дії, руйнування психологічного реалізму та активне використання гротеску й іронії. Важливо, що цей абсурд виникає не як гра, а як реакція на історичну катастрофу, насильство та ідеологічний тиск.

У радянський період абсурдність не зникає, але переходить у підпільний режим. Вона проявляється через підтекст, іронічний зсув, деформацію ритуалів і мови, подвійне кодування. Українське кіно й анімація використовують алогічність, повтори, гротескні образи як спосіб обійти цензурні обмеження. Абсурд тут функціонує не як відкритий жест, а як структурна тріщина в офіційному наративі. Цю логіку підпільного та симптоматичного абсурду точно фіксує американський кінокритик Джонатан Розенбаум у статті, присвяченій фільму Кіри Муратової «Астенічний синдром», інтерпретуючи абсурдність стрічки як форму культурної реакції на пізньорадянський стан виснаження та розпаду соціальних зв'язків, а не як стилістичну ексцентричність [84].

Отже, українська традиція абсурду формується як гібридна система, що поєднує карнавальний сміх і тілесний гротеск, барокову парадоксальність, модерністське руйнування логіки та досвід історичної й соціальної травми. Ця традиція створює унікальний контекст для розвитку української абсурдної комедії, де абсурд не є запозиченням західних моделей, а органічним способом осмислення реальності. Індійсько-британський культуролог Гомі Бгабга у праці «Місце культури» («The Location of Culture», 1994) описує гібридний «третій простір» — зону між домінантною і підпорядкованою культурами, де виникають нові форми

вираження, що не належать ані одній, ані іншій [49]. Українська абсурдна традиція функціонує саме в такому просторі: вона не є ані копією західного абсурдизму, ані прямим продовженням радянської культури — вона є гібридною формою опору, що народилася між ними. Як зазначає Гундорова, карнавальний кітч постає не просто як масова імітація високої культури, а як травестійна стратегія, що поєднує бурлеск, гротеск і амбівалентний сміх, перетворюючи абсурд на інструмент критичного осмислення колоніальної та постколоніальної травми [7, с. 119–150].

Фільм «Пропала грамота» (1972, реж. Борис Івченко за мотивами повісті Миколи Гоголя) є одним із ключових прикладів фольклорно-карнавального абсурду в українському кінематографі. Попри традиційне прочитання в межах поетичного кіно, внутрішня структура стрічки виявляє стійкі ознаки абсурдної логіки: порушення причинно-наслідкових зв'язків, циклічність, умовність простору і часу, домінування гри над раціональним поясненням.

Фольклорний абсурд фільму реалізується через карнавальне перевертання норм — у термінах В. Тернера це «лімінальний» простір, де ієрархії тимчасово знімаються [88], а сміх є не розвагою, а, за Бергсоном, соціальним коректором, що оголює ригідність системи [48]. Демонічні істоти — чорт, відьми, нечиста сила — не є трансцендентною загрозою: вони включені в повсякденний порядок і взаємодіють з людиною на умовах гри. Поєднання сакрального і гротескного формує естетику зниження, близьку до того, що Гундорова описує як кітчову логіку культури [7, с. 119–150]. На відміну від екзистенційного абсурду, цей абсурд виникає як органічний спосіб існування світу, а не як реакція на метафізичну порожнечу.

Драматургія фільму не підпорядковується класичній моделі трансформації героя: козак Василь не змінюється і не набуває нового знання — це пряма антитеза мономіфу Кемпбелла [53, с. 18–23]. Абсурдність

полягає саме у відсутності необхідності змінюватися, а не в кризі смислу. «Пропала грамота» не викриває систему і не демонструє безглуздість світу — вона утверджує його як такий, що не потребує виправдання.

Отже, фільм формує фольклорно-карнавальну модель українського кінематографічного абсурду, де він є способом співіснування з нестабільністю, а не наслідком кризи — важливою точкою відліку для подальшого аналізу.

2.7. Кіра Муратова, Михайло Іллєнко, Павло Остріков: комунікативний, імпровізаційний та екзистенційний типи українського абсурду

Аналіз цих трьох режисерів спирається на ширший контекст вітчизняної режисерської школи, персоналії якої системно досліджує О. В. Безручко [4; 5; 6]. Творчість Кіри Муратової посідає особливе місце в українському та світовому кінематографі як приклад радикального екранного абсурду, що виникає не через фантастичні припущення або умовні світи, а безпосередньо з матеріалу повсякденного життя. Її кіно принципово позбавлене дистанції між реальністю та художнім простором: абсурд не «вводиться» у світ фільму, а виявляється як його внутрішній органічний стан. Саме ця особливість дозволяє розглядати кінематограф Муратової як форму соціально-екзистенційного аналізу, а не стилістичний експеримент [84]. Цей контекст детально аналізують Е. Гортон і М. Брашинський у монографії «“Година нуль”: гласність і радянське кіно в перехідний період» (1992), де кінематограф пізнього радянського і раннього пострадянського періоду розглядається як простір, у якому офіційна мова розпадалася, а художні форми шукали нові способи висловлення колективного досвіду [68]. Кіно Муратової є одним із найрадикальніших

прикладів цього пошуку. Найбільш концентровано ця модель реалізується у фільмі «Астенічний синдром» (1989).

Уже на рівні структури Муратова радикально руйнує глядацькі очікування. Фільм починається як завершене оповідання — чорно-біла історія жінки, яка нещодавно поховала чоловіка і перебуває у стані глибокого психологічного шоку. Її поведінка позбавлена соціальних фільтрів: агресія, різкість, порушення професійної етики, зневага до побутових ритуалів стають формою реакції на втрату. Абсурд виникає з надмірності емоцій і зламу соціально прийнятних моделей поведінки.

Однак раптово з'ясовується, що глядач разом із персонажами дивився кіно всередині кіно. Дія переноситься до зали кінотеатру, де щойно завершився показ. Цей метарефлексивний жест є принциповим: Муратова включає реакцію публіки в тканину фільму як частину драматургії. Абсурд виникає на межі між екраном і залом, між художнім висловлюванням і соціальним сприйняттям. Комунікація не відбувається — фільм «говорить», але не почутий.

Друга, кольорова частина фільму вибудовується навколо шкільного вчителя Миколи Олексійовича, у якого розвивається астенічний синдром. Його ключовий симптом — раптові засинання в найнедоречніших ситуаціях — перетворюється на центральний драматургічний механізм. Герой буквально «випадає» з реальності, яка виявляється надмірною й такою, що не піддається раціональному опануванню. У цьому сенсі фільм перегукується з екзистенційним уявленням про абсурд як стан зіткнення людини з некерованою реальністю [54].

Особливо показовою є сцена перебування героя у психіатричній лікарні, де стає очевидним, що поведінка «нормального» соціуму не менш абсурдна, ніж дії пацієнтів. Межа між нормою та відхиленням остаточно стирається.

Комунікативний абсурд у фільмі досягається передусім через роботу з мовленням. Персонажі говорять багато й часто інтелектуалізовано — про гуманізм, культуру, мораль, свободу. Проте ці висловлювання не мають практичного зв'язку з реальністю, в якій вони вимовляються. Мова втрачає здатність бути інструментом взаєморозуміння і перетворюється на самодостатній, але порожній ритуал. Есслін наголошував, що девальвація мови є одним із фундаментальних принципів абсурдистської поетики [61, с. 26, 405]. У Муратової цей принцип реалізується як соціальний діагноз, а не формальний експеримент: надмір мовлення є симптомом колективної хвороби, формою втечі від досвіду, що не піддається артикуляції [84].

На рівні акторської гри Муратова працює з граничними станами — емоційною надмірністю, агресивними спалахами, раптовою апатією, тілесною втомою. Комічне тут виникає не як жарт, а як побічний ефект перенасичення: сміх глядача межує з дискомфортом і емоційним виснаженням. Саме ця якість — коли сміх поглиблює напругу, а не знімає її — є характерною ознакою абсурдної комедії у розумінні Крітчлі, де гумор функціонує як етична дистанція, а не розрядка [57].

Фінальні образи фільму — зокрема сцена, в якій герой засинає у вагоні метро, а порожній поїзд везе його в темний тунель — мають притчевий характер. Астенічний синдром виноситься за межі індивідуальної історії та постає діагнозом усьому соціальному простору.

Таким чином «Астенічний синдром» формує унікальну модель абсурдної кінодраматургії, в якій розпад комунікації, мовлення і соціальних ролей стає головним предметом режисерського аналізу. Абсурд у Муратової не є символічним або фантазійним — він гранично реалістичний, вирощений із самої тканини повсякденності.

Фільм Михайла Іллєнка «Сьомий маршрут» (1997) посідає особливе місце в українському кінематографі і може розглядатися як один із ранніх прикладів формування національної моделі абсурдної драматургії, що

поєднує іронію, екзистенційне відчуття нестабільності та принцип імпровізованого існування. На відміну від західних моделей абсурду, де алогізм часто має концептуально сконструйований або формально радикальний характер, абсурд у цьому фільмі народжується з повсякденної соціальної розгубленості, втрати орієнтирів і необхідності ситуативно конструювати сенс у процесі життя, а не знаходити його в готовому вигляді.

Сюжет фільму вибудовується як подорож, однак ця подорож принципово позбавлена чітко визначеної мети або логіки розвитку. Молода американка приїздить до Києва з наміром зафіксувати сліди минулого своєї матері та знайомиться з ексцентричним гідом, який пропонує їй так званий «сьомий маршрут». Але цей маршрут не існує як реальний туристичний шлях — він постійно імпровізується, змінюється, переривається та відновлюється залежно від випадкових обставин. Саме ця відсутність стабільної траєкторії формує драматургічну основу абсурду.

Цікавою є сама природа виникнення цього фільму. Ілленко створював сценарій разом зі своїми студентами — не одним і не двома, а одразу кількома, що для повнометражного проєкту є незвичайним підходом. Ця колективна імпровізація на рівні сценарного процесу органічно відповідає внутрішній логіці самого фільму: так само як «сьомий маршрут» будується в процесі руху, сама стрічка будувалася в процесі спільного пошуку. Метод роботи відображає метод оповіді.

Головний герой фільму — гід-алкоголік — виступає провідником, який водночас не володіє стабільним знанням про світ, яким веде інших. Показово, що сам М. Ілленко у практичному посібнику для абітурієнтів формулює власне розуміння кінематографічної драматургії як мистецтва точних деталей і продуманої непередбачуваності [13] — принцип, який напряду простежується в структурі цього фільму. Його амнезія, пов'язана з алкогольними провалами пам'яті, перетворюється на драматургічний принцип: він змушений вигадувати логіку подорожі безпосередньо в

процесі її здійснення. Абсурдність цієї ситуації полягає в тому, що нестабільність і фрагментарність стають єдиною можливою формою руху. Це перегукується з беккетівською моделлю, де персонаж продовжує рухатися не тому що знає куди, а тому що зупинитися означало б остаточно визнати безвихідь [47].

Принцип дороги у фільмі виконує функцію екзистенційного ядра. Маршрут не веде до катарсису і не має фінальної мети — він існує як процес із зупинками, відхиленнями та несподіваними продовженнями. Нойперт, аналізуючи відкриті наративні структури, наголошує, що незавершеність може бути не дефіцитом, а принциповою драматургічною стратегією, що фіксує стан, а не результат [80, с. 3–6]. Як зазначає Мусієнко, українське кіно 1990-х років часто працює з простором як із нестабільною конструкцією, що відображає загальний стан культурної та соціальної трансформації [24]. «Сьомий маршрут» функціонує саме як така художня фіксація: жоден маршрут не є остаточною — і будь-який сенс залишається тимчасовим.

Образ Києва у фільмі також підпорядковується логіці абсурдної імпровізації. Місто постає не як історично впорядкований простір, а як поле пам'яті, вигадки та особистих проєкцій. Реальні локації, передмістя, Чорнобиль співіснують у межах одного наративу без прагнення до документальної достовірності — що підкреслює умовність будь-якої спроби зафіксувати реальність остаточно.

Таким чином «Сьомий маршрут» репрезентує модель абсурду імпровізованої реальності, де сенс не заданий наперед, а виникає в процесі руху, взаємодії та ситуативних рішень. Для українського контексту 1990-х років ця модель є особливо показовою, оскільки відображає досвід життя в умовах радикальної невизначеності.

Повнометражний фільм Павла Острікова «Ти — космос» репрезентує сучасний етап розвитку української абсурдної драматургії, у межах якого

абсурд постає не як карнавальна-фольклорна гра і не як комунікативний розпад повсякденності, а як гранична форма екзистенційної самотності та необхідність заново вибудовувати сенс у світі, що перестав його гарантувати. Космос у цій стрічці функціонує як оптичний інструмент, а не як жанрова декорація наукової фантастики, що радикально оголює фундаментальні антропологічні проблеми — потребу іншого, страх порожнечі, прагнення зв'язку. Сюжетна конструкція фільму відзначається принциповою простотою. Головний герой — космічний далеkobійник Андрій — виконує технічну, майже рутинну місію з транспортування ядерних відходів. Після катастрофічної події Земля зникає не лише як фізична реальність, а й як символічна опора сенсу. Абсурд у цій зав'язці не потребує додаткового пояснення: він виникає з диспропорції між масштабом втрати та відсутністю адекватної мови для її осмислення.

Принципово важливо, що Андрій не подається як героїзований образ «останньої людини» або носій цивілізаційної місії. Навпаки — це людина праці, звикла до повторів, рутин і дрібних тілесних ритуалів. Саме ця буденність, перенесена в умови космічного вакууму, створює ключову напругу фільму. Кінець світу не скасовує потреби у звичній структурі дня, а ритуали продовжують функціонувати навіть тоді, коли їхній первинний сенс втрачено. Абсурд проявляється у самому факті продовження життя без гарантії його значущості — що породжує специфічний екзистенційний комізм, не як розрядку, а як нервову форму зіткнення «нормального» з «неможливим». Показово, що сам режисер у процесі роботи над фільмом принципово не записував ідеї — він носив їх у голові, розвиваючи в процесі обмірковування. Його філософія: щойно ідея лягає на папір, вона «консервується» і перестає розвиватися. Цей підхід до творчого процесу органічно співзвучний із самою поетикою «Ти — космос»: так само як герой фільму не може спертися на готові системи координат і змушений конструювати сенс у процесі існування, режисер не дозволяє ідеї

зупинитися у фіксованій формі до останнього. Особливу роль у драматургії відіграє фігура робота-компаньйона Максима. Він підтримує базові умови виживання, веде діалог, реагує на команди — однак постійно підкреслює межу між симуляцією комунікації та реальною присутністю іншого. Робот робить самотність героя більш виразною, а не знімає її. Абсурд набуває форми драматургії недостатності: навіть за наявності голосу й відповіді головне — людський зв'язок — не відтворюється. Французький філософ Еммануель Левінас у праці «Тотальність і безкінечне» («Totality and Infinity», 1961) описав «обличчя Іншого» як основу будь-якого автентичного зв'язку між людьми — присутність, що неможливо симулювати і яка вимагає відповіді [76]. Робот Максим у фільмі є точною ілюстрацією левінасівської відсутності: він відповідає, але не має обличчя — і саме ця відсутність робить самотність героя не усувною. Поява сигналу від Катрін стає ключовим зламом наративу. Рішення Андрія допомогти їй не впливає з логіки раціонального самозбереження і може бути інтерпретоване як абсурдне — надмірне, не вигідне, нелогічне. Водночас саме цей вибір повертає людині внутрішню мотивацію до дії. Герой діє не тому, що світ має сенс, а попри те, що він його не пропонує. Фільм безпосередньо перегукується з камюанською концепцією абсурду, де світ не дає відповідей, але людина все одно здатна здійснювати етичний вибір [54]. Однак «Ти — космос» уникає прямої філософської декларативності: абсурд тут не формулюється як теза, а переживається як стан. Важливим елементом абсурдної поетики є використання «ностальгійних якорів» — побутових предметів, звукових і культурних маркерів, що зберігають зв'язок із Землею. У космічному вакуумі вони функціонують не як декоративні деталі, а як психологічні точки опори. Культура, мова, пісня, недосконалість людської комунікації не зникають навіть у граничних умовах і стають формою опору розпаду суб'єкта. У цьому виявляється специфічно українська інтонація фільму: локальний досвід супроводжує

людину як внутрішній простір і пам'ять, а не розчиняється в універсальному.

Отже, «Ти — космос» репрезентує модель екзистенційного абсурду самотності, у якій абсурд виникає з розриву між потребою сенсу та мовчазною порожнечою світу. Космос функціонує як умова радикального оголення цієї самотності, а вихід з абсурду повертає людині можливість діяти попри його безпідставність, а не пояснює світ.

Висновки до розділу 2

Аналіз режисерських стратегій у світовому кінематографі дав змогу виокремити сім типологічних моделей абсурдної кінокомедії — від мінімалістично-алогічної (К. Дюп'є) до фантазійно-сновидінної (М. Гондрі, Р. Андерссон); кожна реалізує спільний принцип: абсурд виникає не з порушення логіки, а з її надмірно послідовного або, навпаки, повністю усуненого застосування. Ці моделі функціонують як відкритий операційний інструментарій, застосовний до нового матеріалу. Розгляд української традиції — від барокової двошаровості мислення і народної сміхової культури до стратегій К. Муратової, М. Ілленка та П. Острікова — показав власну генеалогію українського абсурду, не зведену до запозичення світових моделей. Її специфіка — тісний зв'язок із досвідом травми й воєнної реальності: абсурд тут фіксує зміну способів пошуку сенсу в умовах, коли звичні наративні опори втрачають чинність. Зіставлення світових і українських моделей підтверджує: абсурдна кінокомедія — явище режисерського методу, що по-різному реалізується залежно від культурного матеріалу, і саме це положення є методологічною основою аналізу власної практики автора в розділі 3.

РОЗДІЛ 3.

АВТОРСЬКА МОДЕЛЬ АБСУРДНОЇ ДРАМАТУРГІЇ: ПРАКТИЧНА АПРОБАЦІЯ

3.1. Концептуальні засади авторського стилю

Авторська модель абсурдної драматургії формувалася не як теоретична система, виведена апіорі, а як практичний метод — через зйомки, помилки, корекцію і спостереження за тим, що працює, а що ні. Тому описувати її доцільно не як завершену концепцію, а як принципи, перевірені на практиці і такі, що продовжують розвиватися.

Центральний принцип — абсурд не будується. Він виникає як наслідок точно побудованої ситуації. Персонажі не грають абсурд і не підкреслюють нелогічність того, що відбувається. Вони живуть у власному всесвіті, де все серйозно і нормально. Комічний ефект виникає не з репліки, яку актор «смішно» скаже, а з конфлікту між внутрішньою серйозністю персонажа та алогічністю обставин, яку бачить глядач. Будь-яка спроба підкреслити абсурдність знімає драматургічну напругу і переводить її в площину зовнішнього прийому [77].

У фільмах — від «Капітана Бровари» (2023) до «Кохання з хвостом» (2025) — абсурд функціонує як інструмент осмислення повсякденного досвіду людини в умовах соціальної нестабільності, психологічної вразливості та воєнної реальності. Йдеться не про нарощування зовнішніх абсурдистських ефектів, а про загострення уваги до внутрішньої нелогічності самої дійсності. Реальність не деформується — вона проявляється у власній суперечливості. Авторська модель не заперечує реальний світ і не створює альтернативних всесвітів. Вона працює з уже наявною соціальною та психологічною реальністю. Абсурд у цьому контексті не є втечею від дійсності — він стає способом побачити її чіткіше.

Абсурд виникає з розриву між очікуваннями персонажа і логікою світу, в якому він існує. Між потребою в сенсі та обставинами, що цього сенсу не гарантують. У цьому аспекті авторська модель перегукується з екзистенційним трактуванням абсурду, сформульованим Камю як результат зіткнення людського прагнення до впорядкованості зі світом, що мовчить або чинить опір поясненню [54]. Водночас у режисерській практиці цей конфлікт переноситься з рівня філософської рефлексії на рівень конкретної ситуації. Абсурд не проговорюється. Він проживається.

Комедія є тією формою, через яку це проживання стає можливим — і обрана вона не стратегічно, а як особиста органіка автора, що передує будь-якій теоретичній рефлексії. Комедія існує не лише як режисерський інструмент, а як спосіб існування у світі загалом. Саме тому вона не накладається на матеріал ззовні — вона виростає зсередини ситуації. І саме тому її не треба грати: вона вже є в тому, як персонаж серйозно ставиться до власного абсурдного становища. Водночас комедія дає те, чого не може дати пряма драма — дистанцію. Не втечу від болю, а простір між глядачем і болем, у якому стає можливим критичний погляд.

Принциповим є те, що впізнаване побутове середовище виконує не декоративну, а структурну функцію. Коли глядач бачить абсурд у знайомому дворі чи квартирі, а не у фантастичному просторі, він не може дистанціюватися від нього через «умовність» — ситуація виявляється надто близькою. Саме ця близькість змушує його не спостерігати за абсурдом, а зіткнутися з ним.

Воєнний контекст присутній у фільмах, але не артикулюється прямо. Він проявляється через деталі: протитанкові їжаки в кадрі, відключення електроенергії, сухий шампунь замість душу, підвал як укриття. Цей принцип «непрямої присутності» дозволяє говорити про травматичний досвід, не перетворюючи його на пряму тему. Абсурд у такому контексті виконує захисну функцію — він дає можливість говорити про болісне без

моралізаторства і прямолінійного реалізму [56]. Американський історик Домінік ЛаКапра у праці «Пишучи історію, пишучи травму» («Writing History, Writing Trauma», 2001) розрізняє два способи роботи з травмою: «відтворення» (acting out) — нав'язливе повторення пережитого без дистанції — і «відпрацювання» (working through) — здатність суб'єкта знайти простір між собою і пережитим, не заперечуючи його [75]. Абсурдна комедія у воєнному контексті функціонує саме як «відпрацювання»: вона не відтворює травму буквально, а створює художню дистанцію, в межах якої стає можливим критичний погляд. Сміх тут не є запереченням болю — він є способом залишатися з ним, не руйнуючись.

Сміх у цих фільмах часто має нервовий, захисний характер. Він стає реакцією на травматичний досвід, а не формою святкового перевертання світу. Сміх не виконує розважальної або компенсаторної функції — він працює як форма дистанціювання, що дозволяє зберігати критичний погляд на реальність, не розриваючи з нею емоційного зв'язку. Таке трактування корелює з підходом Крітчлі, у якому гумор розглядається як етичний жест і спосіб витримування суперечливого досвіду без редукції його до трагізму [57].

Для авторського стилю характерна схильність до мінімалістичних наративних і візуальних рішень. Обмежена кількість персонажів, локальні простори, концентрована дія й повторювані мотиви створюють умови, за яких абсурд не розчиняється у складній фабулі, а виходить на передній план. Абсурд народжується в паузах, затримках реакцій, надмірно серйозному ставленні персонажів до ситуацій, що не мають раціонального пояснення.

У межах авторської моделі принципового значення набуває специфічна робота з актором. Акторська задача формулюється не як передача емоційного стану чи психологічного конфлікту, а як точне відтворення поведінкової логіки персонажа в умовах внутрішньо

суперечливого світу. Актору незмінно надається один методологічний орієнтир: ставки для персонажа є надзвичайно високими, а тому завдання полягає не в тому, щоб «зіграти смішно», а в тому, щоб існувати в ситуації з граничною серйозністю. Репліка, подана через свідому спробу викликати комічний ефект, втрачає переконливість; та сама репліка, вимовлена як констатація пережитого факту, натомість набуває водночас абсурдного й точного звучання. Критерієм органічності слугує проста перевірка: якщо сприймати сцену виключно на слух, без візуального ряду, звукова доріжка не повинна виявляти ознак акторської гри — лише мовлення, невідмінне від документального запису реальної людини. Досягнення такого ефекту свідчить про повну відповідність акторського існування внутрішній логіці персонажа, для якого зображувана ситуація є не грою чи комедією, а реальним і серйозним досвідом. Робота з паузою, ритмом і мікрожестом становить у цьому методі ключовий інструмент.

Серед стабільних принципів авторської моделі — пріоритет репетиційного процесу над зйомковим. Численні зустрічі з акторами, близькі за форматом до театральних репетицій, слугують не для досягнення театральності, а навпаки — для пошуку органічності, тональності твору та достовірності існування персонажа в кадрі. Абсурдна якість сцени визначається ще до знімального майданчика: те, що має спрацювати, опрацьовується в репетиційному процесі, а на зйомці вже відтворюється знайдена органіка [77].

Підтвердженням того, що органічність акторського існування є центральним принципом авторської моделі, став відгук режисера Романа Балаяна. Після перегляду «Кохання з хвостом» він зізнався, що в перші хвилини сприйняв фільм як документальний, поки не побачив у кадрі силіконовий хвіст чоловіка-персонажа і був здивований, дізнавшись, що головну роль виконує театральна акторка Євгенія Непиталюк. Цей момент важливий не як комплімент — а як підтвердження принципу: коли

органічність досягнута, межа між грою та реальністю зникає для глядача. Саме це є метою.

Якщо сформулювати суть авторського методу максимально лаконічно: центральним принципом є не правда, а правдивість. Не документальна точність, а переконливість існування. Ця позиція перегукується з концепцією французького кінотеоретика Андре Базена, який розглядав кінематограф як мистецтво, здатне зберегти «неоднозначність реальності» через особливу якість присутності, яку камера фіксує, але не конструює [46]. У близькому напрямі рухається американський кінотеоретик Зігфрід Краузер у праці «Теорія фільму: визволення фізичної реальності» («Theory of Film: The Redemption of Physical Reality», 1960): кінематограф, за Краузером, є мистецтвом, що «відкупляє фізичну реальність» через здатність камери фіксувати ту якість присутності, яку жодне інше мистецтво передати не здатне [74]. В контексті органічності акторського існування це означає: достовірність у кадрі не конструюється режисером — вона або є, або її немає. І коли вона є, будь-який абсурдний елемент на цьому тлі набуває переконливості саме завдяки органічному середовищу навколо, а не всупереч нелогічності. Органічність акторського існування в абсурдній комедії функціонує за аналогічним принципом — важливою є переконлива присутність у кадрі, а не відтворення реальності. Коли персонажі поведуться органічно — як реальні люди в реальних обставинах — будь-який абсурдний елемент на цьому фоні набуває більшої виразності й точніше виділяється. Органічне існування персонажів підсилює абсурд, а не пом'якшує його.

Авторська модель не є завершеною системою. Вона формувалася через практику, помилки й корекцію. Відкритим практичним питанням залишається поєднання більш гротескних форм із принципом органічності. Досвід фільму «70 000 років тому» показав, як не треба; досвід «Кохання з хвостом» підтвердив, що органічність утримує цілісність навіть за

наявності абсурдного елементу. Але поєднання контрольованого гротеску з документальною достовірністю акторського існування ще не було перевірено на практиці повною мірою. Саме тому авторська модель абсурду розглядається тут не як результат, а як метод, що перебуває в розвитку.

Воєнний контекст змінив не метод, а його сприйняття. Абсурд навколо став настільки щільним і щоденним — і не лише в Україні, а глобально — що перестав потребувати спеціального обґрунтування. Він є новою нормальністю. У цьому контексті абсурдна комедія виконує подвійну функцію одночасно: з одного боку — захисну, даючи глядачеві дистанцію від болю; з іншого — загострювальну, фіксуючи те, що всі відчують але не називають. Ці дві функції не суперечать одна одній. Вони є двома сторонами одного інструменту.

3.2. «Капітан Бровари» (2023)

Короткометражний фільм «Капітан Бровари» (2023) (див. Додаток А) став однією з ключових робіт у формуванні авторської моделі абсурдної драматургії. Вихідною точкою є образ супергероя — одного з найстабільніших архетипів сучасної попкультури, пов'язаного з пафосом, моральною бездоганністю та чіткою функцією рятувальника. Режисерська стратегія полягала у свідомій деконструкції цього архетипу шляхом його перенесення в локальний український контекст районного міста. У такому середовищі героїчна функція персонажа не лише зменшується за масштабом — вона втрачає очевидність.

Воєнний контекст у структурі фільму присутній як прихований тригер конфлікту. Збройні Сили України з'являються як сила, що витіснила Капітана Бровари на периферію суспільного уявлення про героїзм.

Абсурд у фільмі формується через систематичне зіткнення пафосу й побуту. Головний герой продовжує існувати у власній міфологізованій

системі координат — тоді як навколишній світ живе за законами впізнаваної повсякденності. Саме ця невідповідність між внутрішнім образом персонажа і реальною соціальною ситуацією стає джерелом комічного ефекту, який з часом трансформується у трагікомічний. Важливо, що інтонація фільму не зводиться до висміювання героя. Іронія спрямована радше на саму ідею героїзму як універсальної та стабільної цінності.

Псевдодокументальна манера оповіді виконує кілька функцій одночасно. Дослідники кіно Джейн Роско та Крейг Хайт у монографії «Підробка достовірності: мок'юментарі та підрив фактографічності» («Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality», 2001) описують мок'юментарі як форму, що свідомо експлуатує довіру глядача до документального зображення, щоб підважити її зсередини [83; 23] — саме таке трактування терміна закріплено і в українському термінологічному апараті кінознавства. Саме цей механізм — використання документальної текстури для деконструкції того, що зображається — є структурним принципом «Капітана Бровари». По-перше, вона «заземлює» фантазійний компонент і наближає супергеройський образ до соціально впізнаваної реальності. По-друге, підсилює абсурдність ситуацій, вступаючи в контраст з алогічною поведінкою персонажа. По-третє, дозволяє зафіксувати внутрішню подвійність героя: у присутності камери він конструює контрольований, пафосний образ себе — у позакадрових моментах проявляється його вразливість і психологічна нестабільність.

Обрана документальна форма виявилася впізнаваною для глядачів у ширшому культурному контексті, ніж передбачав задум. Кінокритик Ігор Кромф, який оглядав програму короткого метру кінофестивалю «Миколайчук OPEN», охарактеризував фільм як «абсурдно-крінжову комедію в стилі фільмів з Сашею Бароном Коеном» [20]. Це порівняння не було закладено в авторський задум — орієнтація на естетику Барона Коена

свідомо не розглядалася в процесі створення фільму. Однак сам факт такого зчитування є показовим: документальна текстура зображення активує у глядача певний культурний код незалежно від авторського наміру. Це підтверджує, що формальне рішення функціонує самостійно і породжує значення, які виходять за межі задуму.

Робота з актором вибудовується на режисерській партитурі, що передбачає стримування зовнішньої емоційної експресії. Гротеск виникає через самі ситуації та контексти, в яких опиняється персонаж, а не через перегравання. Свідоме залишення окремих сцен у зоні незручності працює як спосіб руйнування глядацьких очікувань і водночас як механізм залучення глядача до внутрішнього стану героя.

Глядацька рецепція фільму виявила і межі абсурдної стратегії. Показовим є коментар користувача платформи Takflix Віктора Артеменка: «Не позорьте Бровари! Якийсь алкаш в старій хрущовці... короче слів немає» (Додаток Б.4) [2]. Інший користувач відповів: «Можливо, він і алкаш. Але добрий, чуйний алкаш... життя набагато складніше» (Додаток Б.4) [2]. Коментатор сприйняв псевдодокументальну іронію як пряме висловлювання і відреагував як на образу міста. Метаіронічний епізод, у якому одна з героїнь плутає супергероя з аніматором, був зчитаний буквально. Режисерська задача в цій сцені полягала саме у тому, щоб акторка казала свої репліки максимально серйозно — як справжнє свідчення, без жодного натяку на іронію. Ефект народився з розриву: глядач, який весь фільм бачив супергероя і не мав сумнівів у його статусі, раптом стикається з персонажем, для якого ця реальність просто не існує. Чим серйознішою була подача — тим гострішим ставав абсурд. Саме цю сцену згодом найчастіше згадували досвідчені сценаристи і продюсери. Не як жарт — як момент, де щось справді спрацювало. Ця відповідь фіксує розкол у глядацькій рецепції: частина аудиторії зчитує іронічну дистанцію і захищає її від буквального прочитання. Самі коментарі відтворюють у

мініатюрі центральний конфлікт абсурдної комедії — зіткнення між очікуванням «правильної» реальності і реальністю як вона є. Цей випадок уточнює теоретичну модель: абсурдна драматургія передбачає певну глядацьку готовність до подвійного кодування і не є універсально доступною формою.

Звернення до мок'юментарі як формоутворювального принципу «Капітана Бровари» потребує окремого теоретичного обґрунтування. Псевдодокументальна форма тут функціонує на межі спостережного та перформативного способів фіксації: камера імітує позицію стороннього свідка подій, водночас конструюючи ситуацію, яка апелює до емоційної й ціннісної реакції глядача. У випадку аналізованого фільму ця подвійність стає структурним принципом самого абсурду — форма, що претендує на документальну достовірність, обрамлює свідомо неправдоподібний за жанровими законами сюжет (герой у костюмі супергероя в реальному провінційному місті). Розбіжність між формальною чесністю фіксації та змістовою неправдоподібністю об'єкта фіксації і породжує ефект комічного зсуву, який не потребує додаткових виражальних засобів — гри, монтажних акцентів чи музичного коментаря.

Принципового значення набуває також функція предметної деталі. Протитанкові їжаки у кадрі не виконують ілюстративної ролі й не супроводжуються жодним авторським коментарем — вони присутні на периферії композиції, у фоні, поза фокусом наративної уваги персонажів. Саме ця периферійність є прийомом: деталь, винесена на маргінес кадру, працює як прихований смисловий шар, що активізується лише за умови глядацької готовності його розпізнати. Це узгоджується із загальнотеоретичною тезою дослідження про абсурд як ефект, що виникає не з прямого висловлювання, а з конфлікту між експліцитним і імпліцитним рівнями тексту. У «Капітані Бровари» імпліцитний рівень — воєнна реальність — існує паралельно до експліцитного — комедійної історії про

самопроголошеного героя, і глядач сам змушений встановлювати зв'язок між ними, оскільки фільм цього зв'язку не артикулює.

Показовою є також фігура конкуренції між «народним героєм» і реальною армією, яка в тексті сценарію ніколи не проговорюється як конфлікт, але прочитується як така через саму структуру дій персонажа: він виконує рятувальні функції, які в умовах воєнного часу закріплені за офіційними інституціями. Це зіткнення приватної ініціативи з інституційною відповідальністю є соціально-сатиричним ядром фільму й водночас пом'якшується щирістю самого персонажа — глядач не має підстав звинувачувати героя в цинізмі чи маніпуляції, лише спостерігати за об'єктивною невідповідністю його самосприйняття реальному масштабу подій. Ця відсутність однозначної морально-оцінної позиції автора є ключовою рисою досліджуваної моделі абсурду: комічний ефект не супроводжується засудженням персонажа, що відрізняє цей тип комізму від сатири у класичному розумінні.

Таким чином, абсурд у фільмі «Капітан Бровари» набуває жанрово-рефлексивного характеру і виконує функцію деконструкції героїчного міфу та трансформації попкультурного пафосу в інструмент соціально-критичного осмислення сучасної реальності.

3.3. «70 000 років тому» (2023)

Короткометражний фільм «70 000 років тому» (2023) (див. Додаток А) фіксує окремий етап у формуванні авторської моделі — і водночас є найважливішим уроком про межі власного методу. У цій роботі абсурд інтегрується в музичну форму і функціонує як базовий принцип побудови притчевого наративу.

Звернення до жанру мюзиклу зумовлене інтересом до музики як автономної мови кіно, здатної передавати внутрішні стани персонажів поза

межами вербальної драматургії. У попередніх роботах музика відігравала важливу, але допоміжну роль. У цьому фільмі вона вперше стає центральним драматургічним механізмом — не супроводжує події, а визначає структуру наративу, його ритм і логіку розвитку.

Абсурд у фільмі виникає через поєднання умовного первісного часу з сучасною емоційною логікою. Первісний світ функціонує не як історична реконструкція, а як метафорична модель сучасного суспільства — і зокрема суспільства воєнного часу. В основі задуму лежало питання, яке тривожило автора в процесі написання сценарію та зйомок, — про доречність мистецтва в умовах війни, коли на кону стоїть саме виживання. Саме ця тема спонукала помістити персонажа-митця в умови 70 000 років тому — в епоху, де логіка виживання домінує абсолютно і той, хто не ходить на полювання, є ніким. Метафора виявилася влучнішою за будь-який прямий висловлювальний жест.

Це запитання мало для автора не абстрактний, а особистий характер: у перші місяці повномасштабного вторгнення професійна ідентичність режисера входила в пряме зіткнення з відчуттям недоречності будь-якої творчої діяльності на тлі гуманітарної катастрофи. Пошук художньої форми, здатної вмістити цю рефлексію, привів до принципу гіперболізації — не послаблення конфлікту, а його загострення до межі: якщо сучасна війна вже ставить питання про місце митця в суспільстві, то середовище з абсолютною домінантою фізичного виживання, де творчість не має жодного функціонального виправдання, дозволяє поставити те саме питання в граничній, «очищеній» від контекстуальних застережень формі. Первісна згряя постає, таким чином, не довільним екзотичним тлом, а логічним доведенням сучасної колізії до її структурного мінімуму.

Центральний конфлікт — протиставлення митця й мисливця — не зводиться до індивідуального протистояння. Йдеться про структурний конфлікт між потребою спільноти у фізичному виживанні та потребою

людини у творчому самовираженні. У цій системі координат мистецтво постає як надлишок — воно не вписується у функціональну логіку зграї, але водночас є необхідним для збереження людської ідентичності.

Водночас цей фільм став зіткненням із межами власної моделі. На «Капітані Бровари» кастинг будувався так, що актор на пробах або одразу схоплював тональність — іронію, самоіронію, метаіронію — або не брався: органічність перевірялася ще до знімального майданчика. У «70 000 років тому» цей крок було пропущено. Актори набиралися як «просто хороші», в розрахунку що сценарій сам донесе задачу — попри те, що він здобув Першу премію Гільдії сценаристів України [36]. Але сценарій не грає — грає людина. І якщо людина з першого прочитання не відчула де тут серйозно, а де абсурд — три знімальні дні цього не виправлять. Тональність фільму не була відпрацьована до рівня органічності: окремі актори не утримували образ персонажа до кінця сцени, «здувалися», випадаючи зі свого внутрішнього стану. Це руйнувало єдність тонального рішення.

Паралельно виникла проблема гротескної надмірності. Пісні у виконанні головного героя подавалися з розмахом, близьким до бродвейської естетики, тоді як усе навколо не було налаштоване на такий рівень умовності. Окремі абсурдні деталі — відсилка до монолітної чорної стели з «Космічної одиссеї» С. Кубрика або сцена, де білка у виконанні ляльки співає — самі по собі могли б функціонувати як точні абсурдні елементи. Але в поєднанні з недостатньо органічним акторським існуванням вони не утримувалися єдиною тональністю і починали «розклеюватися». Фестивальний показ на «Молодості» це підтвердив: у залі лише одна-дві людини сміялися у момент, розрахований на ширшу реакцію.

Найпоказовішою в цьому сенсі є фінальна сцена біля багаття, де порушення органічності виявилось найгострішим. Саме тут кілька виконавців почали свідомо грати комізм ситуації, а не існувати в ній, — тобто порушили базовий методологічний принцип, сформульований і

перевірений ще на «Капітані Бровари»: актор не повинен усвідомлювати або демонструвати абсурдність власного становища, оскільки ця усвідомленість є виключно прерогативою глядача. Щойно виконавець починає «підморгувати» камері чи ситуації, комічний ефект переміщується з площини світу на площину акторської гри — глядач спостерігає вже не за нелогічністю обставин, а за тим, як актор цю нелогічність грає, що є принципово іншим, значно слабшим типом комічного досвіду. Ця вразливість методу посилювалася й суто виробничим чинником: якщо в «Капітані Бровари» в кадрі одночасно перебувало не більше двох-трьох виконавців, що дозволяло режисеру утримувати індивідуальний контроль над тональністю кожного, то групові сцени «70 000 років тому» регулярно включали чотирьох і більше акторів одночасно, ускладнених хореографічною й вокальною складовою. Розосередження режисерської уваги між великою кількістю виконавців у постановочно складних сценах виявилось системним фактором, що послаблював саме ту практику пильного контролю за органічністю, яка на першому фільмі була визначальною умовою успіху.

Глядацькі відгуки на платформі Takflix зафіксували проблему точно: «Відчуття ніби режисер бачив якийсь фільм у голові, і не зміг його зняти. Може зі мною щось не те, але я не сміявся зовсім. А пісні, які засунуті у фільм — звучать не природно» (Додаток Б.5) [18]. Лаконічніший коментар: «Базова ідея непогана, але дуже погано пропрацьована та подається в лоба» (Додаток Б.5). Водночас інший глядач залишив протилежну реакцію: «Клас!!! Шкода що не повнометражний» (Додаток Б.5) — що підтверджує неоднорідність сприйняття і жанрову складність абсурдної комедії як форми.

Ці спостереження мають принципове значення для авторської моделі: гротеск потребує органічного фундаменту — без нього він не підсилює абсурд, а руйнує довіру до реальності фільму. Досвід неорганічності

виявився продуктивнішим за досвід успіху, бо саме він чітко сформулював межу застосовності методу: органічність акторського існування не масштабується автоматично — вона вимагає пропорційного збільшення режисерського контролю за кожним зростанням кількості виконавців і постановочної складності сцени.

Полярність глядацької реакції на фільм значною мірою пояснюється й жанровою природою мюзиклу як такого: частина аудиторії має стійке упередження проти музичної драматургії незалежно від якості її виконання, тоді як інша частина, зокрема фахові сценаристи й продюсери, високо оцінила саме музичне рішення як самостійне художнє досягнення. Це розходження є додатковим підтвердженням тези про те, що абсурдна драматургія передбачає певний рівень глядацької готовності до специфічного коду сприйняття.

Ключовий методологічний висновок з роботи над фільмом стосується прямої залежності між масштабом постановки та керованістю органічного акторського існування: чим більша кількість виконавців одночасно перебуває в кадрі та чим складніша хореографічна організація сцени, тим менше режисерських ресурсів залишається на індивідуальну роботу з тональністю кожного актора. Усвідомлення цієї залежності безпосередньо визначило методологічну стратегію наступного фільму — «Кохання з хвостом»: свідоме спрощення кількості локацій, звуження акторського складу до мінімально необхідного та відмова від жанрових ускладнень на користь максимальної концентрації режисерської уваги на органічності двох центральних виконавців.

3.4. «Кохання з хвостом» (2025)

Короткометражний фільм «Кохання з хвостом» (2025) (див. Додаток А) репрезентує етап авторської еволюції, у межах якого абсурдна

драматургія набуває виразного етичного та психологічного виміру. Абсурд тут перестає бути передусім інструментом іронічної деконструкції. Він перетворюється на спосіб аналізу співзалежних стосунків, нормалізації насильства та поступового формування відчуття власної самоцінності.

Жанрова рамка фільму на початковому етапі вибудовується як мелодраматична історія кохання. Така форма свідомо вводить глядача в оману: любов функціонує не як центральна цінність, а як маска. Під її прикриттям поступово виявляється асиметрія відповідальності, емоційна експлуатація та порушення особистих кордонів. Абсурд стає механізмом деміфологізації романтичного дискурсу, який у масовій культурі часто виправдовує деструктивні моделі поведінки.

Народження образу чоловіка з риб'ячим хвостом пов'язане з кількома рівнями концептуального пошуку. По-перше, в культурній традиції русалка — завжди жінка з хвостом. Інверсія цього образу — чоловік з хвостом — одразу створює інтригу і порушує усталені гендерні уявлення. По-друге, хвіст функціонує як фізична метафора певного типу поведінки: слизький, безпомічний, такий, що не може самостійно встати з дивана, бо «гравітація». Персонаж має залізобетонне виправдання власній інфантильності — у нього хвіст. Ця логіка одночасно абсурдна і впізнавана, і саме в цьому перетині народжується комічний ефект.

Принципово важливим є матеріальне вирішення образу. Хвіст був виготовлений із силікону з максимальною реалістичністю — аж до спеціального лубриканту для імітації слизу. Попередній художник-постановник запропонував більш театральний, гротескний варіант, що призвело до конфлікту і перенесення зйомок. Режисер як продюсер особисто вклав кошти у пошук спеціаліста з силікону. Ця наполегливість була продиктована не перфекціонізмом, а принципом: якщо хвіст виглядатиме театральним, він руйнуватиме достовірність усього навколо. Реалістичний хвіст не дозволяє глядачеві дистанціюватися від ситуації

через умовність — і саме це є необхідною умовою для того, щоб абсурд працював як психологічна метафора, а не як атракціон.

Відмова від раціоналізації є принциповим драматургічним рішенням: хвіст не потребує пояснення з точки зору логіки світу. Він не є причиною конфлікту. Він є способом його оголення, виносячи приховану ненормативність стосунків у площину тілесної очевидності [79].

Воєнний контекст присутній у фільмі через серію побутових деталей: відключення електроенергії, ліхтарик смартфона у холодильнику, сухий шампунь замість душу, підвал як укриття під час атак, Вася з хвостом у ванні. Жодна з цих деталей не є прямим висловлюванням. Усі вони — частина побутового тла, яке глядач впізнає або не впізнає залежно від власного досвіду.

Кастинг будувався не лише на акторській майстерності, а й на точному типажі. Персонаж Васі свідомо не мав бути клішованим красенем — вибір нетипової зовнішності знімав із ситуації очікувану глядацьку реакцію «а чому вона з таким», роблячи абсурд менш прив'язаним до стандартної логіки романтичної привабливості. Для головної героїні, навпаки, шукався типаж із виразною схильністю до самопожертви, зчитуваною ще до будь-якої репліки. Окремим критерієм добору була перевірка сценічної «хімії» між двома виконавцями в парі — режисер свідомо зіставляв кандидатів у різних комбінаціях, оскільки психологічна правдоподібність співзалежних стосунків вимагала не просто двох сильних акторів окремо, а переконливого зв'язку між ними.

Репетиційний процес у цьому фільмі став принципово іншим. Значний час було присвячено детальному розбору ролей з акторами — попри те, що це комедія і абсурд. Репетиційний процес фіксувався повністю — кожна зустріч записувалась на смартфон. З цих записів нарізалась чорнетка фільму: знята на телефон, технічно недосконала, але вже з відповіддю на питання що працює, а що ні. На знімальному майданчику ця

чорнетка ставала точкою відліку: якщо актор з якоїсь причини не утримував тональність, знайдену на репетиції, режисер міг показати конкретний фрагмент із смартфона і сказати — хочу так само. Метод простий, але принциповий: органічність не винаходиться на майданчику під тиском часу. Вона знаходиться заздалегідь — і потім відтворюється. Саме завдяки цьому попередньому пошуку на майданчику не виникало спокуси щось «дограти» чи посилити тональність режисерськими засобами: аналіз відеозаписів заздалегідь показав, яка міра умовності є органічною для цього матеріалу, і будь-яке додавання — комедійного загострення чи емоційного натиску — сприймалося б як зайве, оскільки сам вихідний образ (чоловік із гіперреалістичним хвостом) уже містив достатній рівень гіперболізації. Саме серйозне ставлення до психологічного розбору персонажів в умовах алогічного світу дозволило досягти органічності, якої бракувало в «70 000 років тому». Кількість комедійних ситуацій свідомо зменшувалася від початку фільму до фіналу: якщо перші сцени будувалися на відпрацьованих комедійних ритмах, то фінал тяжів до делікатної, майже непомітної іронії.

Окремі деталі народжувалися в репетиційному процесі через діалог з акторами. Показовим прикладом є сцена з пульверизатором: акторка Євгенія Непиталюк запропонувала ідею того, що Надя пшикає Васю водою — бо йому як рибі просто необхідна волога. Ця деталь не була закладена в сценарії. Вона виникла органічно в репетиційному пошуку, була оформлена як реквізит і знята. На фестивальному показі в Берліні саме ця сцена викликала сміх у залі; під тизером фільму у Facebook глядачі активно реагували саме на неї. Абсурдні деталі, народжені через репетиційний діалог, можуть виявитися точнішими за заздалегідь заплановані — бо вони виростають із живої органіки персонажа, а не з авторського задуму ззовні.

Найскладнішою для виконання виявилася фінальна сцена, у якій героїня вивозить Васю з дому. Технічні обставини зйомки посилювали емоційне навантаження ролі: сцена знімалася єдиним тривалим дублем

через обмежену кількість комплектів костюма, який після кожного занурення у воду ставав непридатним для повтору. Транспортний візок, що використовувався в кадрі, мав пошкоджене колесо, яке не вдалося полагодити протягом зйомки, що ускладнювало пересування по сипучому піску. Акторці доводилося одночасно долати фізичний опір важкого реквізиту і втримувати граничну емоційну напругу сцени без можливості перезняти дубль у разі технічної помилки. Ця вимушена єдність фізичного зусилля й емоційної правди, по суті, відтворила на рівні знімального процесу ту саму логіку, яка закладена в самому фільмі: тілесна незручність не заважає психологічній достовірності, а посилює її.

Особливу роль відіграє організація простору. Побутові інтер'єри функціонують як форма постійного психологічного тиску. Щільна композиція кадру, затемнена кольорова палітра та відчуття «замуленості» простору підсилюють стан емоційної стагнації і створюють відчуття неможливості виходу. Лише в момент внутрішнього зсуву героїні простір змінює свою функцію — він відкривається не як зовнішній порятунк, а як наслідок внутрішнього рішення.

Міжнародна прем'єра фільму на Ukrainian Film Festival Berlin (2025) виявила характерну особливість глядацької рецепції. Одна з глядачок залишила коментар під тизером фільму на YouTube: «Вдала критика патріархату як і для публіки з України, так і для інтернаціональних глядачок і глядачів. Фільм з щедрою порцією гумору, кумедними діалогами та свіжим поглядом на те, як можна деконструювати закоренілі ролі чоловіків і жінок» (Додаток Б.6) [17]. Авторська відповідь уточнила межі задуму: «Дякую, хоч герой і чоловік, але думаю, у кожного з нас траплявся свій Василь, іноді він у спідниці» (Додаток Б.6). Цей обмін є показовим: глядачка зчитала фільм як критику патріархату, тоді як авторський задум був зосереджений на темі аб'юзу незалежно від гендерної приналежності. Розбіжність між задумом і рецепцією підтверджує, що абсурдна метафора

функціонує самостійно — вона відкрита для інтерпретацій, які виходять за межі авторського наміру, і саме це є ознакою її смислової повноти. Авторська позиція щодо подібних розбіжностей є свідомо неконфронтаційною: альтернативні прочитання розглядаються не як помилка глядацького сприйняття, а як підтвердження життєздатності метафори, здатної провокувати дискусію навіть тоді, коли вона не збігається з початковим задумом.

Порівняно з двома попередніми роботами, метод режисера в «Коханні з хвостом» набуває принципово іншої якості усвідомленості. Якщо на «Капітані Бровари» й почасти на «70 000 років тому» органічність акторського існування досягалася значною мірою інтуїтивно, то тут режисер уже точно знав, якого результату прагне, і йшов до нього цілеспрямовано, а не навпомацки. Ця усвідомленість проявилася й на етапі кастингу: попри інтерес з боку більш медійних акторів, зацікавлених у сценарії, остаточний вибір виконавців ґрунтувався виключно на тому, що є кращим для фільму, а не на потенційній медійній вигоді для проєкту. Саме ця принципова чесність вибору — пріоритет художньої доцільності над зовнішньою привабливістю рішення — є, за визначенням автора, ключовою умовою методу в його зрілій формі.

Отже, у фільмі «Кохання з хвостом» абсурд переходить з рівня зовнішньої ситуаційної нелогічності на рівень психологічної та тілесно-метафоричної структури. Він стає інструментом аналізу співзалежних стосунків, проблеми особистісної самоцінності та здатності суб'єкта вийти з деструктивної системи без прямолінійного дидактизму й жанрової моралізації.

3.5. Порівняльний аналіз трьох фільмів

Три короткометражні фільми утворюють єдиний процес, у межах якого абсурд поступово змінює функцію та спрямованість — зміщуючи фокус із зовнішніх форм до внутрішніх механізмів.

У просторовому вимірі рух іде від соціально маркованого гротеску («Капітан Бровари», де місто коригує ілюзії героя) через умовний притчевий простір («70 000 років тому», що виявився надто театральним для органічного існування акторів) до інтимного психологічного простору («Кохання з хвостом», де побутові інтер'єри стають метафорою співзалежності). Типи абсурду еволюціонують відповідно: від соціально-сатиричного через жанрово-притчевий до психологічно-метафоричного — тенденція, що відповідає сучасному кінематографу, де абсурд дедалі частіше функціонує як інструмент етичного аналізу [57]. Режисерські засоби рухаються від псевдодокументальної форми через музичний наратив до тілесно-символічної конструкції.

Динаміка образу героя переходить від конфлікту із соціальною роллю (зовнішній абсурд) через зіткнення з груповою нормою до внутрішнього психологічного конфлікту та усвідомлення самоцінності. Попри жанрову варіативність, у всіх трьох фільмах зберігаються сталі принципи: мінімалістична форма, увага до поведінкових деталей, поєднання комічного і драматичного, інтеграція реалістичного й метафоричного рівнів. Стабільність авторської моделі полягає в дотриманні режисерських принципів, що дозволяють змінювати форму, зберігаючи цілісність драматургічної логіки, а не в повторенні прийомів.

Окремої уваги в цій еволюції заслуговує зміна самого способу досягнення органічності — від інтуїтивного пошуку до усвідомленого методу. На «Капітані Бровари» органічність перевірялася на етапі кастингу через здатність актора одразу «схопити» потрібну тональність, але сам процес досягнення результату на майданчику залишався значною мірою інтуїтивним. «70 000 років тому» продемонстрував межі цієї інтуїтивності:

коли кількість виконавців у кадрі зростає, а постановочна складність (хореографія, вокал) відвернула частину режисерської уваги, саме перевірка органічності на етапі кастингу виявилася пропущеною ланкою — і це стало найважливішим уроком усієї трилогії. У «Коханні з хвостом» цей урок було системно враховано: репетиційний процес не просто повернувся, а трансформувався у задокументовану процедуру — з відеофіксацією кожної репетиції, аналізом і послідовним уточненням через кілька зустрічей, що дозволило зафіксувати органічну тональність ще до знімального майданчика й відтворювати її за потреби прямим показом запису акторам. Таким чином, еволюція методу — це не лише зміна тематичного фокусу абсурду, а й перехід від довіри до акторської інтуїції в моменті зйомки до системної, відтворюваної процедури пошуку органічності, керованої режисером ще до початку виробництва.

Таблиця 3.1. Еволюція авторської моделі абсурду фільмів Е. Нечмоглода.

Аспект еволюції	«Капітан Бровари» (2023)	«70 000 років тому» (2023)	«Кохання з хвостом» (2025)
Абсурдність простору (3.5.1)	Побутовий соціальний гротеск: супергерой у реальному малому місті, абсурд героїчного міфу в повсякденності.	Умовний притчевий простір: первісний світ як метафора сучасного суспільства; надмір театральності.	Психологічна/тілесна метафора: закритий простір стосунків, «хвіст» як фізичне вторгнення, інтимна нестабільність.

Типи абсурду (3.5.2)	Соціально-сатиричний + міфологічний (деконструкція героя).	Екзистенційний + карнавальний (мистецтво vs виживання, надмір гротеску).	Тілесно-психологічний + екзистенційний (аб'юз, втрата автономії).
Режисерські засоби (3.5.3)	Мінімалізм + мок'юментарі (handheld-камера, реакції реальних людей).	Мюзикл-елементи + повторення/гротескні костюми (перегин у візуальній надмірності).	Стриманий мінімалізм + тілесна метафора, паузи, мікрожести (акцент на акторській органічності).
Динаміка образу героя (3.5.4)	Нарцисичний «герой», що нав'язує добро — зовнішній абсурд.	Митець у зграї — конфлікт із колективом (внутрішній + зовнішній).	Співзалежна жертва/аб'юзер, внутрішній конфлікт, тілесна втрата контролю.
Емоційна тональність (3.5.5)	Іронічна, сатирична, з елементами теплоти (соціальний сміх).	Карнавальна, надмірно гротескна (просідання органічності — фрустрація).	Тривожна, емпатійна, з етичною напругою (сміх через біль).
Місце у розвитку авторського методу (3.5.6)	Початок: абсурд як зовнішній прийом.	Криза: урок про органічність акторів та баланс гротеску.	Зрілість: абсурд як внутрішня логіка, системоутворювальний елемент.

Висновки до розділу 3

Аналіз трьох короткометражних фільмів — «Капітан Бровари» (2023), «70 000 років тому» (2023) та «Кохання з хвостом» (2025) — дає

змогу простежити послідовне формування й ускладнення авторської моделі абсурдної драматургії. Кожна з цих робіт постає логічним етапом розвитку єдиного режисерського методу.

У фільмі «Капітан Бровари» абсурд функціонує передусім як інструмент соціальної іронії. Свідоме зіставлення образу «супергероя» з побутовим, локальним контекстом дозволяє оголити штучність і крихкість героїчних міфів у сучасному суспільстві. Прихована присутність воєнного контексту — через деталь протитанкових їжаків і конкуренцію «народного героя» з реальною армією — задає критичний підтекст, не артикулюючи його прямо. Тут абсурд працює переважно на зовнішньому рівні — як механізм сатиричного зіткнення жанрової логіки з реальною соціальною ситуацією.

У стрічці «70 000 років тому» цей підхід ускладнюється. Абсурд набуває форми парадоксу ідентичності: персонаж опиняється між потребою фізичного виживання та потребою творчого самовираження. Первісний світ функціонує як метафора сучасного воєнного суспільства — запитання про доречність мистецтва, коли навколо йде справжня боротьба за виживання, є прямим екзистенційним нервом цього фільму. Разом із тим саме в цьому фільмі авторська модель зазнала найбільшого випробування: гротескна надмірність у поєднанні з недостатньо відпрацьованою органічністю акторів призвела до тонального розрегулювання. Цей досвід став безпосереднім імпульсом до переосмислення балансу між умовністю й достовірністю.

У «Коханні з хвостом» абсурд остаточно зміщується у внутрішню, психологічну площину. Образ «хвоста» — реалістичний, силіконовий, аж до імітації слизу — функціонує як тілесний символ інфантильності, залежності та нормалізованого насильства. Народження ключових деталей у репетиційному процесі — зокрема сцена з пульверизатором, запропонована акторкою Євгенією Непиталюк — підтверджує, що

органічність народжується в живому діалозі між режисером і актором, який доповнює початковий режисерський задум.

Попри жанрові й стилістичні відмінності, у всіх трьох фільмах послідовно реалізуються спільні режисерські принципи: мінімалізм наративу та свідомо відмова від надмірних пояснень; робота з ритмом, паузами й мікрожестами; поєднання побутового реалізму з умовним, символічним рівнем. Центральним і незмінним залишається принцип правдивості акторського існування: персонажі не грають абсурд — вони живуть у своєму серйозному світі, де все, що відбувається, є нормою. Саме ця органічність і робить абсурд видимим.

Загалом еволюція цих робіт демонструє, що абсурд у режисерській практиці автора дослідження не є ситуативним прийомом або стилістичним ефектом. Він поступово трансформується у спосіб мислення й організації драматургії, що дозволяє працювати з темами травми, ідентичності та свободи без патетики, але з високим рівнем емоційної та етичної точності. Саме в цьому полягає внутрішня цілісність авторської моделі абсурду, розгорнутої в межах третього розділу.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У даному дослідженні здійснено комплексний аналіз драматургії абсурду в кінокомедії як інструменту режисерського мислення, а не лише як властивості готового кінематографічного тексту. У результаті вирішення поставлених завдань були досягнуті наступні наукові результати.

Аналіз філософсько-театральних витоків абсурду дозволив встановити, що це поняття пройшло шлях від онтологічної категорії до операційного режисерського принципу. Екзистенціалістська традиція визначає абсурд як розрив між прагненням людини до сенсу і мовчанням світу, а свободу — як дію без наперед заданих гарантій; психоаналітична концепція архетипів пояснює механізм його впізнавання глядачем. Театр абсурду перетворив цю філософську ідею на структурний принцип драматургії, проте виявлено методологічну межу моделі Ессліна: вона описує абсурд як властивість завершеного твору, тоді як у кінодраматургії він функціонує як активний механізм побудови сцени. Простежено подальшу еволюцію абсурду в кінематографі — від інтуїтивних прийомів раннього французького авангарду через сюрреалізм Л. Бунюеля та надраціональний абсурд Ж. Таті до постмодерних стратегій пастишу і симулякра, — і встановлено принципове розмежування між сюрреалістичним абсурдом, зверненим до перцептивного досвіду глядача, і абсурдною кінодраматургією, що конструює внутрішню логіку дії персонажа. Систематизовано теоретичні підходи до природи комічного та встановлено, що абсурдний сміх виникає не з подолання невідповідності, а з її утримання — з одночасної активації двох несумісних логік, жодна з яких не витісняє іншу; визначено парадокс та антиструктуру як ключові категорії аналізу драматургічної форми, що свідомо протистоїть класичній аристотелівській структурі з лінійним розвитком дії. Виявлено структурні особливості абсурдної кінокомедії — антинаративність, домінування

випадковості, переорієнтацію з розвитку подій на фіксацію станів, — а також визначено абсурдного героя як драматургічний, а не філософський тип: персонажа з обмеженою суб'єктністю, що функціонує в умовах зруйнованої причинності й часто втілює архетипного трикстера, фіксуючи збої логіки світу через повтори та ситуаційний застій. Проаналізовано мовні, просторово-часові й комедійні механізми абсурдної кінокомедії: встановлено, що мовлення в ній втрачає пояснювальну функцію і починає працювати автономно, простір і час перетворюються на елементи філософської моделі світу через циклічність і застій, а базовими комедійними механізмами постають повтор, гротеск, неадекватність і фрустрація. Продемонстровано пряму проєкцію цієї теоретичної моделі на практику знімального майданчика — від побудови ситуації замість кульмінації до роботи з паузою й стриманістю актора.

На основі аналізу режисерських стратегій К. Дюп'є, Т. Вайтіті, С. Кубрика, Веса Андерсона, братів Коен, Д. Квана і Д. Шайнерта систематизовано сім типологічних моделей абсурдної кінокомедії у світовому кінематографі як сукупність режисерських рішень у процесі створення фільму — методологічний зсув від рецептивної до продуктивної логіки аналізу. На матеріалі творчості К. Дюп'є та Т. Вайтіті виокремлено мінімалістичний тип абсурду, що функціонує через послідовне вилучення драматургічної напруги при повній органічності акторського існування, та емпатійний тип, що використовує абсурд для зближення глядача з персонажем і демістифікації ідеології через дитячу оптику; встановлено, що обидва режисери, попри протилежність стратегій, спираються на один принцип: абсурд інтегрується в повсякденність як норма. На прикладі С. Кубрика і В. Андерсона виокремлено політичний та стилізований типи абсурду: в першому випадку абсурд постає наслідком не збою, а бездоганного функціонування раціональної системи влади, у другому — результатом надмірної естетичної впорядкованості світу, що втрачає зв'язок

із живою реальністю; в обох моделях комічний ефект досягається через режисерську стриманість, а не через перебільшення. На матеріалі братів Коен та Д. Квана і Д. Шайнерта виокремлено екзистенційний та тілесний типи абсурду: в першому випадку абсурд є методом драматургічної організації, який фіксує відсутність зв'язку між моральною поведінкою і її наслідками, у другому — тіло стає буквальним інструментом побудови сенсу в ситуації екзистенційної самотності, а комізм народжується з надмірної серйозності, з якою приймається абсурдна передумова. Узагальнено тенденції розвитку абсурдної комедії у світовому кіно початку XXI століття: диференціацію моделей абсурду, його гуманізацію, зміщення в площину соціальної критики, фрагментацію наративу та посилення авторської стилізації при одночасній інтеграції в масову культуру.

Визначено специфіку української традиції абсурдної кінокомедії: вона формується не як реакція на метафізичну порожнечу, а як культурний механізм адаптації й виживання — на перетині барокової двошаровості мислення, народної сміхової культури і досвіду підпільного існування радянської доби, і після 2022 року набуває додаткового виміру, пов'язаного з осмисленням воєнної реальності. Показано на прикладі «Пропалої грамоти», що фольклорно-карнавальний абсурд утверджує світ як такий, що не потребує виправдання, — модель, принципово відмінну від екзистенційного абсурду західної традиції. На матеріалі творчості К. Муратової, М. Ілленка та П. Острікова виокремлено комунікативний, імпровізаційний та екзистенційний типи українського абсурду: в «Астенічному синдромі» абсурд виростає з розпаду комунікації як соціального діагнозу, у «Сьомому маршруті» — з принципу імпровізованої, а не наперед заданої реальності, а у фільмі «Ти — космос» — з граничної екзистенційної самотності, де абсурд повертає людині можливість діяти попри безпідставність світу.

З'ясовано, що органічність акторського існування є необхідною, а не факультативною умовою абсурдної драматургії: аналіз практичної реалізації трьох авторських фільмів («Капітан Бровари», «70 000 років тому», «Кохання з хвостом») показав, що найточніший драматургічний матеріал виникає в репетиційному процесі, а не лише в авторському задумі. Сформульовано концептуальні засади авторської моделі: абсурд не будується, а є наслідком точно побудованої ситуації та внутрішньої серйозності персонажа; визначено роль впізнаваного побутового середовища й непрямой присутності воєнного контексту як структурних, а не декоративних елементів. Обґрунтовано, що псевдодокументальна форма функціонує не як стилістичний прийом, а як структурний принцип абсурду: розбіжність між формальною чесністю фіксації та змістовою неправдоподібністю зображеного породжує комічний ефект без додаткових виражальних засобів, а предметна деталь, винесена на маргінес кадру, працює як прихований смисловий шар, що активізується лише за умови глядацької готовності його розпізнати.

На прикладі «Капітана Бровари» показано, що абсурд реалізується через деконструкцію архетипу супергероя в локальному українському контексті та зіткнення пафосу з побутом, підсилене псевдодокументальною формою; аналіз глядацької рецепції виявив межі абсурдної стратегії — необхідність глядацької готовності до подвійного кодування. Аналіз фільму «70 000 років тому» зафіксував межі авторського методу: невідпрацьована на етапі кастингу тональність та надмірна гротескність музичної форми без органічного фундаменту призвели до руйнування довіри глядача, що уточнило принциповий висновок — гротеск потребує органічного акторського фундаменту, без якого він руйнує абсурдний ефект замість того, щоб підсилювати його. Встановлено також, що органічність акторського існування не масштабується автоматично: чим більша кількість виконавців одночасно перебуває в кадрі та чим складніша постановочна

організація сцени, тим менше режисерських ресурсів залишається на індивідуальну роботу з тональністю кожного актора — цей висновок безпосередньо визначив методологічну стратегію наступної роботи. На матеріалі фільму «Кохання з хвостом» показано перехід абсурду з рівня зовнішньої ситуаційної нелогічності на рівень психологічної й тілесно-метафоричної структури — як інструменту аналізу співзалежних стосунків і нормалізації насильства, а також визначено роль поглибленого репетиційного процесу та реалістичного, а не гротескного матеріального рішення образу як умови довіри глядача до психологічної метафори. Верифіковано практичний метод досягнення органічності через системну відеофіксацію репетиційного процесу: послідовний аналіз відеозаписів кожної репетиційної зустрічі дозволяє зафіксувати оптимальну тональність ролі ще до початку зйомок і відтворювати її на майданчику за допомогою прямого показу запису акторові — цей метод підтвердив свою ефективність саме як реакція на прорахунки, виявлені під час роботи над попереднім фільмом.

Порівняльний аналіз трьох фільмів виявив послідовну еволюцію авторської моделі: від соціально маркованого гротеску через надмірно театральний притчевий простір до інтимної психологічної метафори; типи абсурду закономірно змінюються від соціально-сатиричного через екзистенційно-карнавальний до тілесно-психологічного. Встановлено, що ця еволюція стосується не лише тематичного фокусу, а й самого способу досягнення органічності — від інтуїтивного пошуку на майданчику до системної, задокументованої процедури, керованої режисером ще до початку виробництва. Встановлено, що стабільність авторської моделі забезпечується незмінністю режисерських принципів — мінімалізму, уваги до поведінкових деталей і органічності акторського існування, — які дозволяють змінювати форму, зберігаючи цілісність драматургічної логіки.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що розроблена авторська модель та верифіковані методи (перевірка тональності на етапі кастингу, репетиційна відеофіксація, пропорційне узгодження масштабу постановки з режисерським контролем органічності) можуть бути використані в режисерській освіті як інструментарій роботи з актором в умовах абсурдної та гротескної драматургії, а запропонована типологія семи моделей — як аналітичний апарат для подальших досліджень абсурдної кінокомедії, незалежно від національного чи культурного контексту матеріалу.

Перспективним є подальше дослідження авторської моделі абсурдної кінокомедії на матеріалі повнометражних форм. Важливим є також вивчення рецептивного аспекту — співвідношення глядацького сприйняття абсурдної драматургії із запропонованою типологією режисерських стратегій. Потенційно доцільним є застосування розробленого інструментарію до аналізу серіальних форм, де абсурдна комедія набуває дедалі ширшого розповсюдження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ангелова А. О. Новаторство ілюзіону Альберта Сміта «Сходження на Монблан» (1852–1858 pp.): між театром і шоу-бізнесом. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2020. № 26. С. 17–22. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.26.2020.202565>
2. Артеменко В. Коментар користувача платформи Takflix до фільму «Капітан Бровари» (2023), 28 липня 2023 р. *Приватний архів автора*.
3. Барба І. Д. Звукорежисура кіно і телебачення. З особистого досвіду. *Генеза ідей і динаміка розвитку екранних мистецтв* : колективна монографія / наук. ред. О. В. Безручко. Київ, 2016. Т. 1. С. 5–15.
4. Безручко О. В. Вітчизняна кінорежисерська школа: персоналії. Київ, 2013. Т. 1. 291 с.; Безручко О. В. Вітчизняна кінорежисерська школа: персоналії. Київ, 2013. Т. 2. 222 с.; Безручко О. В. Вітчизняна кінорежисерська школа: персоналії. Київ, 2013. Т. 3. 258 с.; Безручко О. В. Вітчизняна кінорежисерська школа: персоналії. Київ, 2013. Т. 4. 241 с.; Безручко О. В. Вітчизняна кінорежисерська школа: персоналії. Київ, 2013. Т. 5. 219 с.; Безручко О. В. Вітчизняна кінорежисерська школа: персоналії. Київ, 2013. Т. 6. 214 с.
5. Безручко О. В. Вітчизняна кіношкола. Режисери-педагоги. Київ, 2010. Т. 1. 305 с.; Безручко О. В. Вітчизняна кіношкола. Режисери-педагоги. Київ, 2010. Т. 2. 330 с.; Безручко О. В. Вітчизняна кіношкола. Режисери-педагоги. Київ, 2011. Т. 3. 335 с.; Безручко О. В. Вітчизняна кіношкола. Режисери-педагоги. Київ, 2011. Т. 4. 349 с.; Безручко О. В. Вітчизняна кіношкола. Режисери-педагоги. Київ, 2011. Т. 5. 314 с. Безручко О. В. Вітчизняна кіношкола. Режисери-педагоги. Київ, 2012. Т. 6. 217 с.; Безручко О. В. Вітчизняна кіношкола. Режисери-педагоги. Київ, 2012. Т. 7. 213 с.; Безручко О. В. Вітчизняна кіношкола. Режисери-педагоги. Київ, 2012. Т. 8.

235 с.; Безручко О. В. Вітчизняна кіношкола. Режисери-педагоги. Київ, 2012. Т. 9. 261 с.; Безручко О. В. Вітчизняна кіношкола. Режисери-педагоги. Київ, 2013. Т. 10. 231 с.; Безручко О. В. Вітчизняна кіношкола. Режисери-педагоги. Київ, 2014. Т. 11. 339 с.

6. Безручко О. В. Формування кінематографічної школи в Україні. Київ, 2017. Т. 1. 211 с.; Безручко О. В. Формування кінематографічної школи в Україні. Київ, 2017. Т. 2. 210 с.; Безручко О. В. Формування кінематографічної школи в Україні. Київ, 2017. Т. 3. 208 с.

7. Гундорова Т. Кітч і література : монографія. Київ, 2010. 288 с.

8. Гундорова Т. Микола Гоголь і колоніальний кітч. *Гоголезнавчі студії*. 2009. № 18. С. 17–40.

9. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: український літературний постмодернізм : монографія. Київ : Критика, 2013. 344 с.

10. Детектор медіа: У Києві нагородили переможців премії Гільдії сценаристів України. *Детектор медіа*. 2025, 6 трав. URL: <https://detector.media/infospace/article/240642/2025-05-06-u-kyievi-nagorodyly-peremozhstiv-premii-gildii-stsenarystiv-ukrainy/> (дата звернення: 20.05.2026).

11. Єсін О., Демура А. Абсурд як метод репрезентації трагічного в українському кіно. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2025. № 37. С. 196–204. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.37.2025.345169>

12. Зубавіна І. Б. Концепт антропоцентризму та його втілення в фільмах Кіри Муратової. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2025. № 21(1). С. 9–18. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.21\(1\).2025.333475](https://doi.org/10.31500/1992-5514.21(1).2025.333475)

13. Ілленко М. Г. КінОшпори для абітурієнта. Вінниця, 2006. 280 с.

14. Камю А. Міф про Сізіфа. Бунтівна людина / пер. з фр. О. І. Жупанського. Харків : Фоліо, 2022. 446 с.

15. Кемпбелл Дж. Тисячоликий герой / пер. з англ. О. Мокровольського. Львів : Terra Incognita, 2020. 416 с.

16. Клопенко М. Драма митця крізь призму моральних викликів: особливості екранної рефлексії. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2025. № 36. С. 148–157. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332816>

17. Коментар глядачки та відповідь автора під тизером фільму «Кохання з хвостом» на YouTube після прем'єри на Ukrainian Film Festival Berlin (2025), 10 квітня 2026 р. *Приватний архів автора*.

18. Коментарі користувачів платформи Takflix до фільму «70 000 років тому» (2023), 3 грудня 2023 р. *Приватний архів автора*.

19. КМКФ «Молодість»: українські фільми на фестивалі. *Ukrainky.com.ua*. 2023. URL: <https://ukrainky.com.ua/kmkf-molodist-ukrayinski-filmy-na-festyvali/> (дата звернення: 20.05.2026).

20. Кромф І. Кіберпанк, робототехніка та «Курган і Agregat»: огляд короткого метру з фестивалю «Миколайчук OPEN». *LiRoom*. 2023, 11 лип. URL: <https://liroom.com.ua/news/mykolaichuk-open-films-review/> (дата звернення: 20.05.2026).

21. Марченко В. В., Помазков Ю. В. Класифікація типів та прийомів монтажу за принципом мотивації зміни кадру. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2019. № 25. С. 101–108.

22. Марченко С. М. Забутий ювілей серіалу «Невідома Україна...». *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2019. № 25. С. 50–60.

23. Миславський В. Н. Західний кінематограф : концептуально-термінологічний словник. Харків, 2024. 228 с.

24. Мусієнко О. С. Українське кіно: тексти і контексти. Київ : Національний центр Олександра Довженка, 2019. 352 с.

25. Міжнародний кінофестиваль «Бруківка» оголосив переможців. *Укрінформ*. 2023. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3762375-miznarodnij-kinofestival-brukivka-ogolosiv-peremozciv.html> (дата звернення: 16.01.2026).

26. Національна академія мистецтв України: Урочисте засідання Президії НАМ України. *Національна академія мистецтв України*. URL: <https://academyart.org.ua/news/urochyste-zasidannia-prezydii-nam-ukrainy> (дата звернення: 16.01.2026).

27. Нечмоглод Е. Л. Абсурд реальності: драматургічні стратегії Квентена Дюп'є у фільмах 2022–2024 років. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2025. № 37. С. 265–271. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.37.2025.345183>

28. Нечмоглод Е. Л. Абсурд як спосіб взаємодії з реальністю у кінокомедіях. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2025. № 36. С. 199–206. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332827>

29. Нечмоглод Е. Л. Драматургія абсурду як спосіб осмислення реальності (на матеріалі фільму режисера Т. Вайтіті «Кролик Джоджо», 2019). *Культура України*. 2025. № 90. С. 134–140. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.090.14>

30. Нудьга Г. А. Українська народна сатира і гумор. 2-ге вид., допов. Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1959. 292 с.

31. Оніщенко О. І. «Постіронія» як структурний елемент комічного: метамодерністська модель. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2023. № 32. С. 146–153. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281336>

32. Оголошено список номінантів на Десяту Національну кінопремію «Золота Дзига». *Українська кіноакадемія*. URL:

<https://uafilmacademy.org/news/ogolosheno-spisok-nominativ-na-desjatu-natsionalnu-kinopremiju-zolota-dziga.html> (дата звернення: 20.05.2026).

33. Погребняк Г. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX – початку XXI століття : монографія. Київ, 2020. 448 с.

34. Сформовано довгий список претендентів на VIII Національну кінопремію «Золота Дзига». *Українська кіноакадемія*. URL: <https://uafilmacademy.org/news/sformovano-dovgij-spisok-pretendentiv-na-viii-natsionalnu-kinopremiju-zolota-dziga.html> (дата звернення: 20.05.2026).

35. Фестиваль «Миколайчук OPEN» проведе національний конкурс короткого метру: фільми-учасники. *Суспільне Чернівці*. 2023. URL: <https://suspilne.media/chernivtsi/474931-festival-mikolajcuk-open-provede-nacionalnij-konkurs-korotkogo-metru-filmi-ucasniki/> (дата звернення: 20.05.2026).

36. Чередниченко О. «Вихід з тіні»: У Києві нагородили переможців Першої премії Гільдії сценаристів України. *Детектор медіа*. 2024, 13 трав. URL: <https://detector.media/infospace/article/226730/2024-05-13-vykhid-z-tini-u-kyievi-nagorodyly-peremozhstiv-pershoi-premii-gildii-stsenarystiv-ukrainy/> (дата звернення: 02.02.2025).

37. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Київ : Вид-во «Оріон» при УКСП «Кобза», 1992. 230 с.

38. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з нім. К. Котюк. 3-тє вид. Львів : Астролябія, 2023. 608 с.

39. Altman R. Film/Genre. London : BFI Publishing, 1999. 246 p.

40. Andersson R. The Complex Image. In: *Swedish Film: An Introduction and a Reader*. Lund : Nordic Academic Press, 2010. P. 274–278.

41. Aranda J. F. Luis Buñuel: A Critical Biography. London : Secker and Warburg, 1975. 327 p.

42. Arendt H. Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil. New York : Viking Press, 1963. 275 p.

43. Aristotle. *Poetics*. London : Penguin Classics, 1996. 133 p.
44. Barthes R. *Mythologies*. London : Paladin, 1972 [1957]. 159 p.
45. Baudrillard J. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 1981. 235 p.
46. Bazin A. *What is Cinema?* / transl. by H. Gray. Berkeley : University of California Press, 1967. Vol. 1. 183 p.
47. Beckett S. *Waiting for Godot*. London : Faber and Faber, 1956. 94 p.
48. Bergson H. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. London : Macmillan, 1911. 188 p.
49. Bhabha H. *The Location of Culture*. London : Routledge, 1994. 408 p.
50. Blackburn S. *The Oxford Dictionary of Philosophy*. 3rd ed. Oxford : Oxford University Press, 2016. 480 p.
51. Bordwell D. *Narration in the Fiction Film*. Madison : University of Wisconsin Press, 1985. 370 p.
52. Brecht B. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* / ed. and transl. by J. Willett. New York : Hill and Wang, 1964. 294 p.
53. Campbell J. *The Hero with a Thousand Faces*. 3rd ed. Princeton : Princeton University Press, 2008. 416 p.
54. Camus A. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard, 1955. 185 p.
55. Carroll N. *Humour: A Very Short Introduction*. Oxford : Oxford University Press, 2014. 128 p.
56. Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1996. 154 p.
57. Critchley S. *On Humour*. London : Routledge, 2002. 112 p.
58. Deleuze G. *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1989. 378 p.
59. Dümling S. Stanley Kubrick, *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*. In: Marzolph U. (ed.) *Reading Matters: An Unfestschrift for Regina Bendix*. Göttingen : Universitätsverlag Göttingen, 2023. P. 77–81. DOI: <https://doi.org/10.17875/gup2023-2248>

60. Eagleton T. Humour. New Haven : Yale University Press, 2019. 176 p.
61. Esslin M. The Theatre of the Absurd. Rev. and enl. ed. London : Penguin Books, 1968. 448 p.
62. Freud S. Jokes and their Relation to the Unconscious / transl. by J. Strachey. New York : Norton, 1963 [1905]. 258 p.
63. Freud S. The Uncanny. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* / transl. by J. Strachey. London : Hogarth Press, 1955. Vol. 17. P. 219–256.
64. Frye N. Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton : Princeton University Press, 1957. 383 p.
65. Grice P. Logic and Conversation. In: Cole P., Morgan J. (eds.) *Syntax and Semantics*. New York : Academic Press, 1975. Vol. 3. P. 41–58.
66. Gunning T. The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. *Wide Angle*. 1986. Vol. 8, No. 3–4. P. 63–70.
67. Horton A. Comedy / Cinema / Theory. Berkeley : University of California Press, 1991. 255 p.
68. Horton A., Brashinsky M. The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition. Princeton : Princeton University Press, 1992. 236 p.
69. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York : Routledge, 1988. 268 p.
70. Ionesco E. Notes and Counter notes... London, 1968. 256 p.
71. Jameson F. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham : Duke University Press, 1991. 438 p.
72. King G. Film Comedy. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2002. 240 p.
73. Koestler A. The Act of Creation. London : Hutchinson, 1964. 751 p.
74. Kracauer S. Theory of Film: The Redemption of Physical Reality. New York : Oxford University Press, 1960. 364 p.

75. LaCapra D. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2001. 232 p.
76. Levinas E. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority* / transl. by A. Lingis. Pittsburgh : Duquesne University Press, 1969. 307 p.
77. Mamet D. *True and False...* New York : Pantheon Books, 1997. 127 p.
78. McKee R. *Story...* New York : ReganBooks, 1997. 466 p.
79. Merleau-Ponty M. *Phenomenology of Perception*. London : Routledge, 1962. 466 p.
80. Neupert R. *The End: Narration and Closure in the Cinema*. Detroit : Wayne State University Press, 1995. 222 p.
81. Tubali S. *Cosmos and Camus: Science Fiction Film and the Absurd*. Oxford : Peter Lang, 2020. 148 p.
82. Ricoeur P. *Time and Narrative*. Vol. 1 / transl. by K. McLaughlin, D. Pellauer. Chicago : University of Chicago Press, 1984. 274 p.
83. Roscoe J., Hight C. *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester : Manchester University Press, 2001. 220 p.
84. Rosenbaum J. *Home Truths: The Asthenic Syndrome*. *Chicago Reader*. 1996. P. 22–25.
85. Sartre J.-P. *Being and Nothingness*. New York : Philosophical Library, 1956. 800 p.
86. Sobchack V. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley : University of California Press, 2004. 328 p.
87. Tubali S. *Absurdist Cinema, Television, and Adaptations around the World*. In: Bennett M.Y. (ed.) *The Routledge Companion to Absurdist Literature*. London : Routledge, 2024. P. 484–494. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003422730-55>
88. Turner V. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago : Aldine Publishing, 1969. 213 p.
89. Žižek S. *The Plague of Fantasies*. London : Verso, 1997. 232 p.

90. 5 років Takflix. *AIN.UA*. 2025, 10 січ. URL: <https://ain.ua/2025/01/10/5-rokiv-takflix/> (дата звернення: 20.05.2026).

91. 12 українських фільмів, які дивилися найчастіше у 2023 році. *Elle Ukraine*. 2023. URL: https://elle.ua/stil-zhizni/blog_stil_zhizni/12-ukrainskih-filmiv-yaki-divilisya-naychastishe-u-2023-roci/ (дата звернення: 20.05.2026).

ФІЛЬМОГРАФІЯ

- «Астенічний синдром» (1989, реж. К. Муратова)
- «Вісім з половиною» (1963, реж. Ф. Фелліні)
- «Все завжди і водночас» (2022, реж. Д. Кван, Д. Шайнерт)
- «Доктор Стрейнджлав, або Як я перестав боятися і полюбив бомбу» (1964, реж. С. Кубрик)
- «Капітан Бровари» (2023, реж. Е. Нечмоглод)
- «Кохання з хвостом» (2025, реж. Е. Нечмоглод)
- «Кролик Джоджо» (2019, реж. Т. Вайтіті)
- «Минулого року в Марієнбаді» (1961, реж. А. Рене)
- «Пригода» (1960, реж. М. Антоніоні)
- «Пропала грамота» (1972, реж. Б. Івченко)
- «Серйозна людина» (2009, реж. Дж. Коен, І. Коен)
- «Сьомий маршрут» (1997, реж. М. Ілленко)
- «Ти — космос» (2024, реж. П. Остріков)
- «Шина» (2010, реж. К. Дюп'є)
- «70 000 років тому» (2023, реж. Е. Нечмоглод)

ДОДАТКИ

Додаток А

Візуальні матеріали фільмів-об'єктів дослідження

Додаток А містить кадри з фільмів, що аналізуються у розділі 2 наукового обґрунтування, і слугує ілюстративним матеріалом до теоретичного аналізу режисерських стратегій абсурдної кінокомедії у світовому та українському кінематографі.

Розділ 2. Світовий кінематограф



Рис. А.1. Кадр з фільму «Неймовірно, але правда» (Incroyable mais vrai, реж. К. Дюп'є, Франція, 2022).



Рис. А.2. Кадр з фільму «Кролик Джоджо» (Jojo Rabbit, реж. Т. Вайтіті, США–Німеччина, 2019).



Рис. А.3. Кадр з фільму «Доктор Стрейнджлав, або Як я перестав боятися і полюбив бомбу» (Dr. Strangelove, реж. С. Кубрик, Велика Британія, 1964).



Рис. А.4. Кадр з фільму «Готель Гранд Будапешт» (The Grand Budapest Hotel, реж. В. Андерсон, США–Німеччина, 2014).



Рис. А.5. Кадр з фільму «Серйозна людина» (A Serious Man, реж. брати Коен, США, 2009).



Рис. А.6. Кадр з фільму «Людина-швейцарський ніж» (Swiss Army Man, реж. Д. Кван, Д. Шайнерт, США, 2016).

Розділ 2. Український кінематограф



Рис. А.7. Кадр з фільму «Пропала грамота» (реж. Б. Івченко, УРСР, 1972).



Рис. А.8. Кадр з фільму «Астенічний синдром» (реж. К. Муратова, СРСР, 1989).



Рис. А.9. Кадр з фільму «Сьомий маршрут» (реж. М. Ілленко, Україна, 1997).



Рис. А.10. Кадр з фільму «Ти — космос» (реж. П. Остріков, Україна, 2024).

Додаток Б

Візуальні матеріали фільмів (об'єкти дослідження).

Додаток Б.1.

Постер до фільму «Капітан Бровари» (2023)



Рис. Б.1. Постер до фільму «Капітан Бровари», реж. Е. Нечмоглод, 2023.

Додаток Б.2.

Постер до фільму «70 000 років тому» (2023)

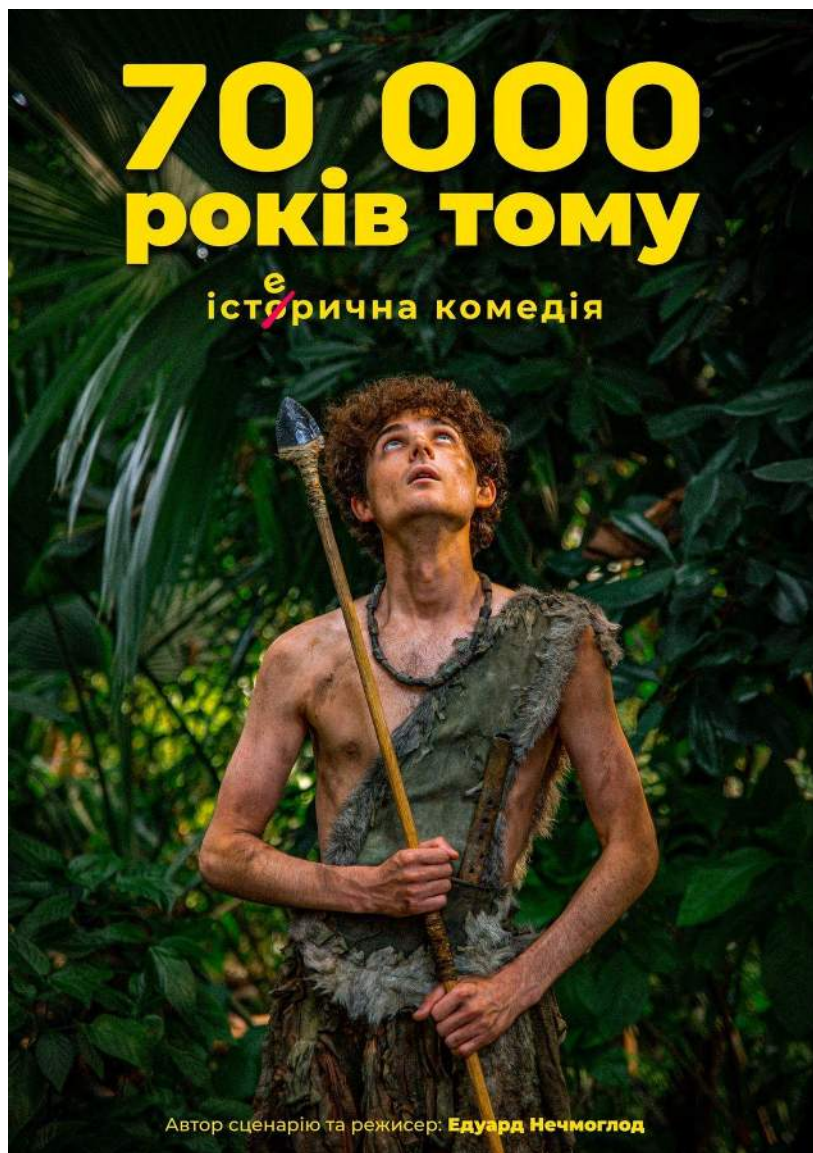


Рис. Б.2. Постер до фільму «70 000 років тому», реж. Е. Нечмоглод, 2023.

Додаток Б.3.

Постер до фільму «Кохання з хвостом» (2025)



Рис. Б.3. Постер до фільму «Кохання з хвостом», реж. Е. Нечмоглод, 2025.

Додаток Б.4. Коментар користувача платформи Takflix до фільму «Капітан Бровари» (2023).

**Виктор Артеменко**

Не позорьте Бровари! Якийсь алкаш(аніматор) в старій хрущовці...короче слів немає! Невже все так в українському кінематографі! Короче позор...

[Відповісти](#)

 6

 10

28.07.2023

[Згорнути відповіді](#) 

**Андрей Василенко**

Можливо, він і алкаш. Але добрий, чуйний алкаш. Я розумію, що вам, мабуть, не вистачає героїв в дусі "соцреалізму", таких собі, дуже простих і абсолютно без відтінків. Але життя набагато складніше...

[Відповісти](#)

 2

 0

Додаток Б.5. Коментарі користувачів платформи Takflix до фільму «70 000 років тому» (2023).

**Yan Yazvynskyi**

Клас!!! Шкода що не повнометражний(

[Відповісти](#)  4  0 30.11.2023

**Єгор Шпирко**

Таке собі...відчуття ніби режисер бачив якийсь фільм у голові, і не зміг його зняти. Може зі мною щось не те, але я не сміявся зовсім. А пісні, які засунуті у фільм - звучать не природно. Скоріше за все через поганий саунд дизайн, просто поверх накладені композиції- виглядає і звучить не дуже. Історія чи спеціально зроблена з кліше чи що, не знаю, але цей конфлікт вже всі давно чули та бачили. І ладно, можна змиритись зі штампами, але навіть ці штампи реалізовані погано. Нема розвитку персонажа, нічого, ще так тупо героя приймають назад. Хоча 2 хвилини назад його вигнали. Можливо також це задум режисера, але самі діалоги, гра акторів - виглядає дерев'яно. Окрім Роба Фельдмана) Намагався знайти позитив якийсь у фільмі, не знайшов. Але може наступна робота режа буде кращою)

[Відповісти](#)  2  1 03.12.2023

**Антон Новосвітній**

Базова ідея непогана, але дуже погано пропрацьована та подається в лоба, в цілому відчуття ніби не старались зробити якісно. Костюми хороші

[Відповісти](#)  2  0 03.12.2023

Додаток Б.6. Коментар глядачки та відповідь автора під тизером фільму «Кохання з хвостом» на YouTube після прем'єри на Ukrainian Film Festival Berlin (2025).



@liliialanevska504 3 місяці тому

Дякую за фільм! Сьогодні відбулась прем'єра на Ukrainian Film Festival в Берліні. Вдала критика патріархату як і для публіки з України, так і для інтернаціональних глядачок і глядачів. Фільм з щедрою порцією гумору, кумедними діалогами та свіжим поглядом на те, як можна деконструювати ...

Докладніше



2



Відповісти



@ed_nechmohlod 3 місяці тому (змінено)

Дякую! Хоч герой і чоловік, але, думаю, у кожного з нас траплявся "свій Василь", іноді він у спідниці 😊



2



Відповісти

Додаток В

Фестивальна апробація фільмів та онлайн-реценція

Додаток В ілюструє фестивальну та онлайн-рецепцію авторських фільмів як форму професійної апробації результатів творчого дослідження

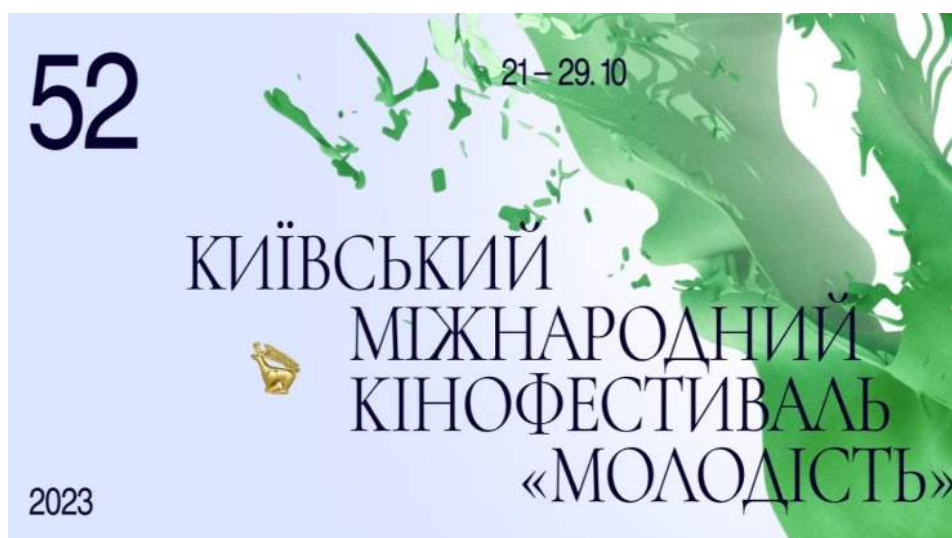
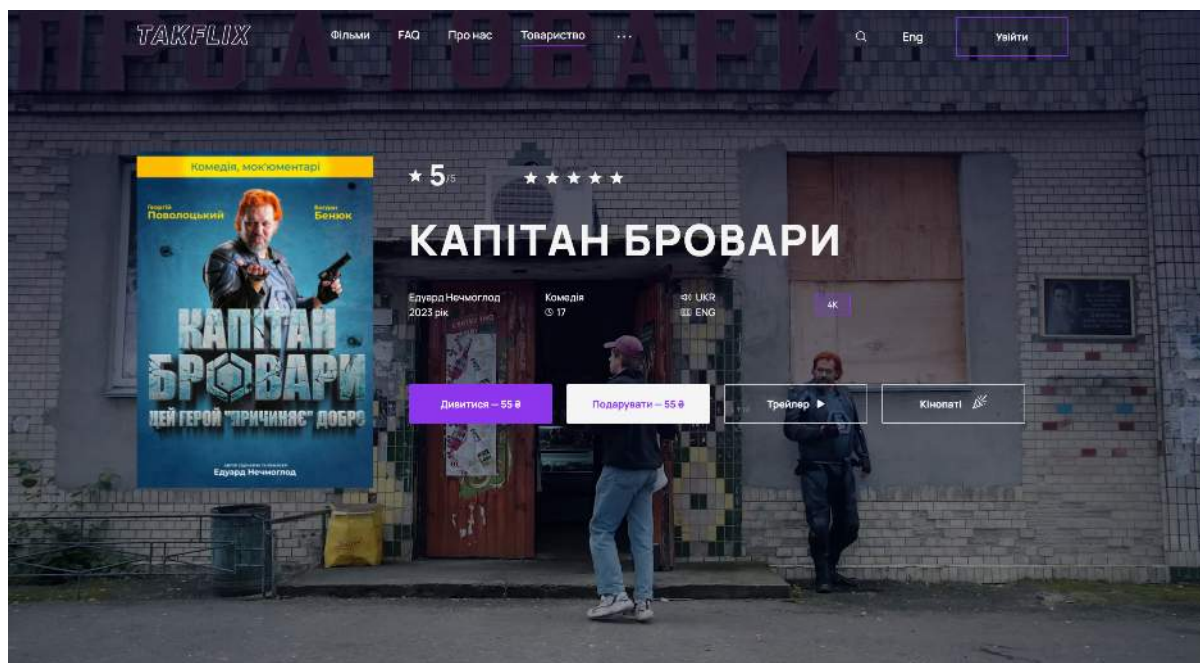




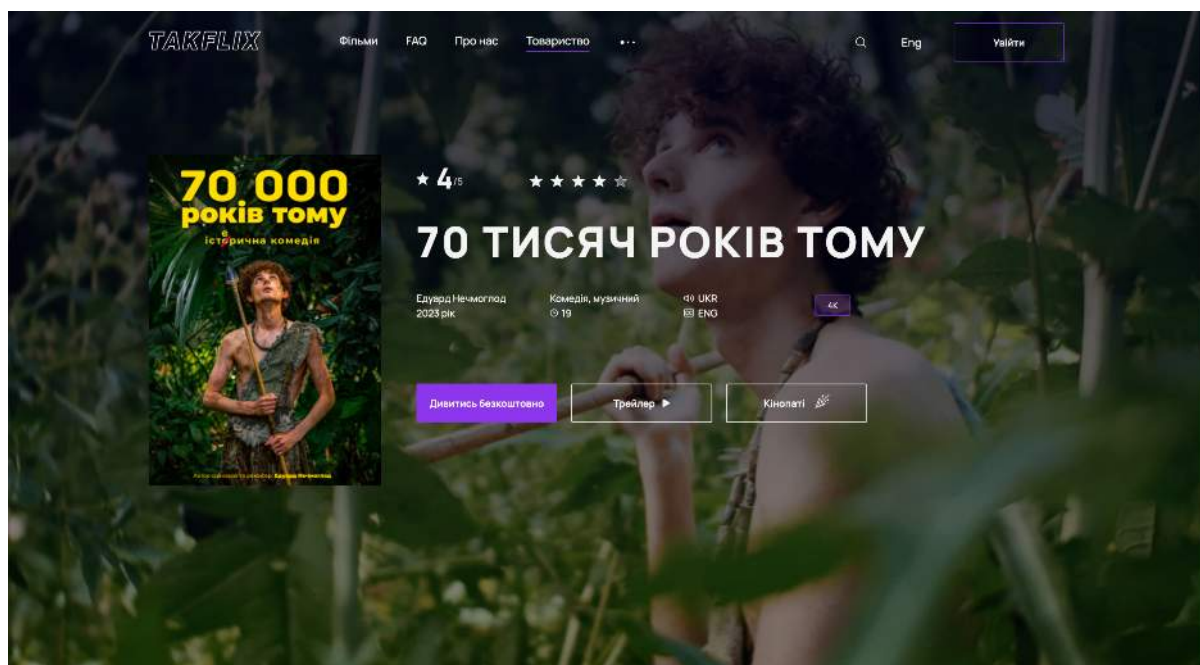
Рис. В.1–В.3 — фестивальні постери

Онлайн-рецепція авторських фільмів на спеціалізованих платформах

Фільм «Капітан Бровари»



Фільм «70 000 років тому»



Фільм «Кохання з хвостом»

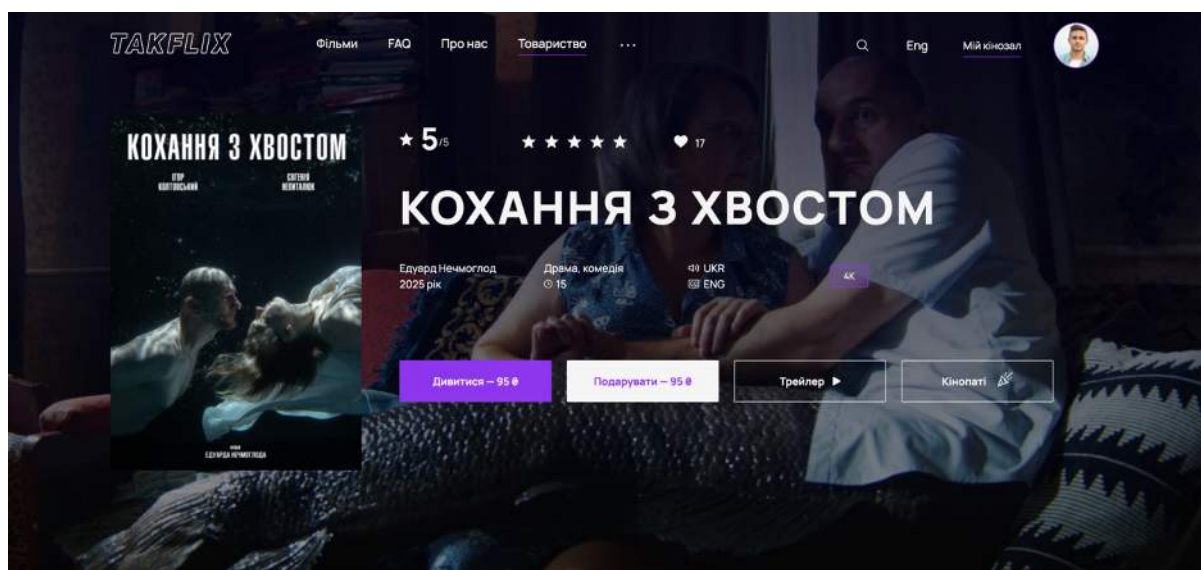


Рис. В.4–В.9 — онлайн-рецепція (Takflix)

Додаток Г

Матеріали науково-творчої апробації результатів дисертаційного дослідження

Додаток Г.1.

Постер науково-творчої апробації дисертаційного дослідження



Рис. Г.1. Постер науково-творчої апробації творчого мистецького проєкту «Драматургія абсурду в кінокомедії як спосіб осмислення реальності», Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ, 21 січня 2025 року.

Додаток Г.2.

Постер науково-творчої апробації дисертаційного дослідження



Рис. Г.2. Постер науково-творчої апробації творчого мистецького проєкту «Драматургія абсурду в кінокомедії як спосіб осмислення реальності», майстер-клас та обговорення теми «Гротеск як засіб розкриття абсурдності», Інститут екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, 5 березня 2025 року.

Додаток Г.3.

Постер науково-творчої апробації дисертаційного дослідження



Рис. Г.3. Постер науково-творчої апробації творчого мистецького проекту «Драматургія абсурду в кінокомедії як спосіб осмислення реальності», майстер-клас на тему «Створення комічних конфліктів через нелогічність. Огляд фільмів автора», Інститут екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К.

Карпенка-Карого,
Київ, 2 квітня 2025 року.

Додаток Г.4.

Постер науково-творчої апробації дисертаційного дослідження

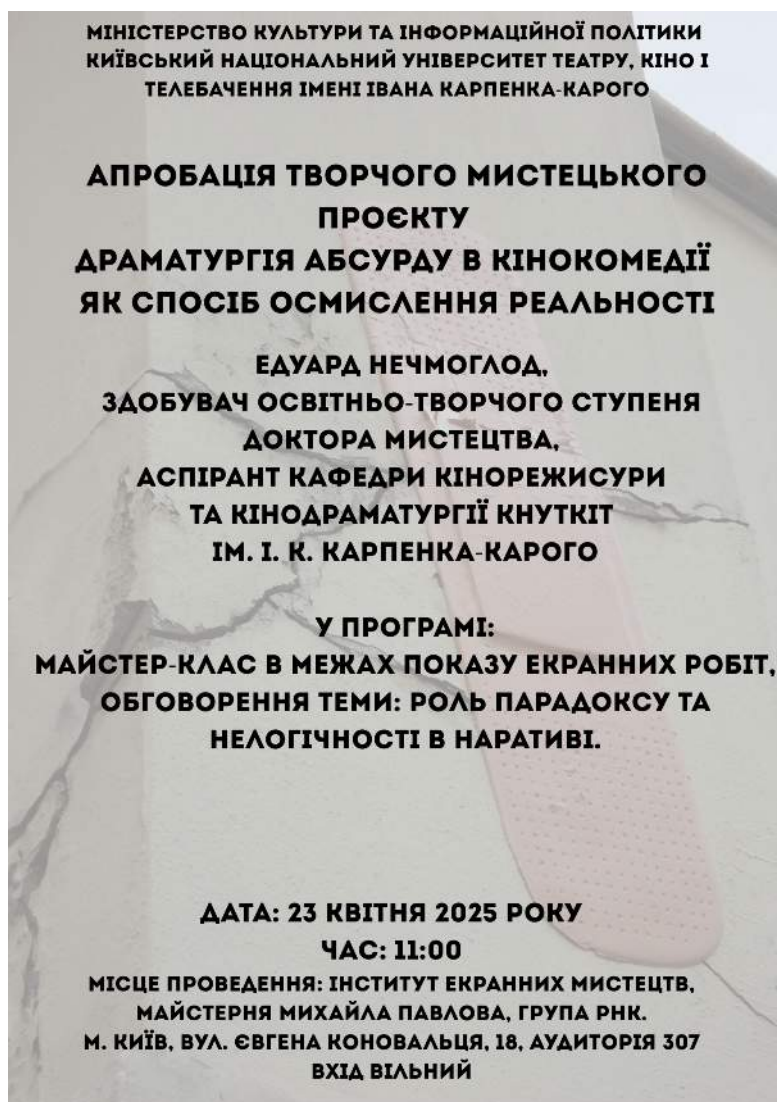


Рис. Г.4. Постер науково-творчої апробації творчого мистецького проєкту «Драматургія абсурду в кінокомедії як спосіб осмислення реальності», майстер-клас у межах показу екранних робіт на тему «Роль парадоксу та нелогічності в наративі», Інститут екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, 23 квітня 2025 року.

Додаток Г.5.

Постер науково-творчої апробації дисертаційного дослідження

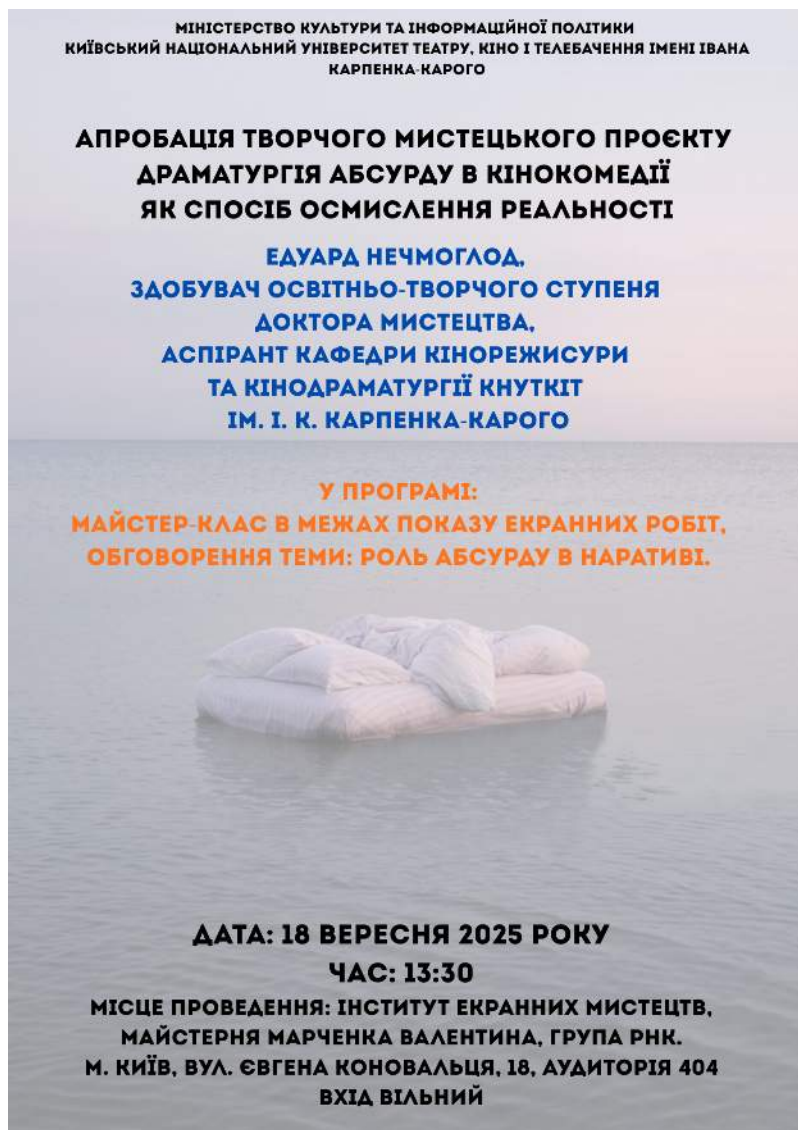


Рис. Г.5. Постер науково-творчої апробації творчого мистецького проєкту «Драматургія абсурду в кінокомедії як спосіб осмислення реальності», майстер-клас у межах показу екранних робіт з обговоренням теми «Роль парадоксу та нелогічності в наративі», Інститут екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, 18 вересня 2025 року.

Додаток Г.6.

Постер науково-творчої апробації дисертаційного дослідження



Рис. Г.6. Постер науково-творчої апробації творчого мистецького проєкту «Драматургія абсурду в кінокомедії як спосіб осмислення реальності», майстер-клас у межах показу екранних робіт з обговоренням теми «Абсурд як інструмент донесення сенсів», Інститут екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, 30 жовтня 2025 року.

Додаток Г.7.

Постер науково-творчої апробації дисертаційного дослідження

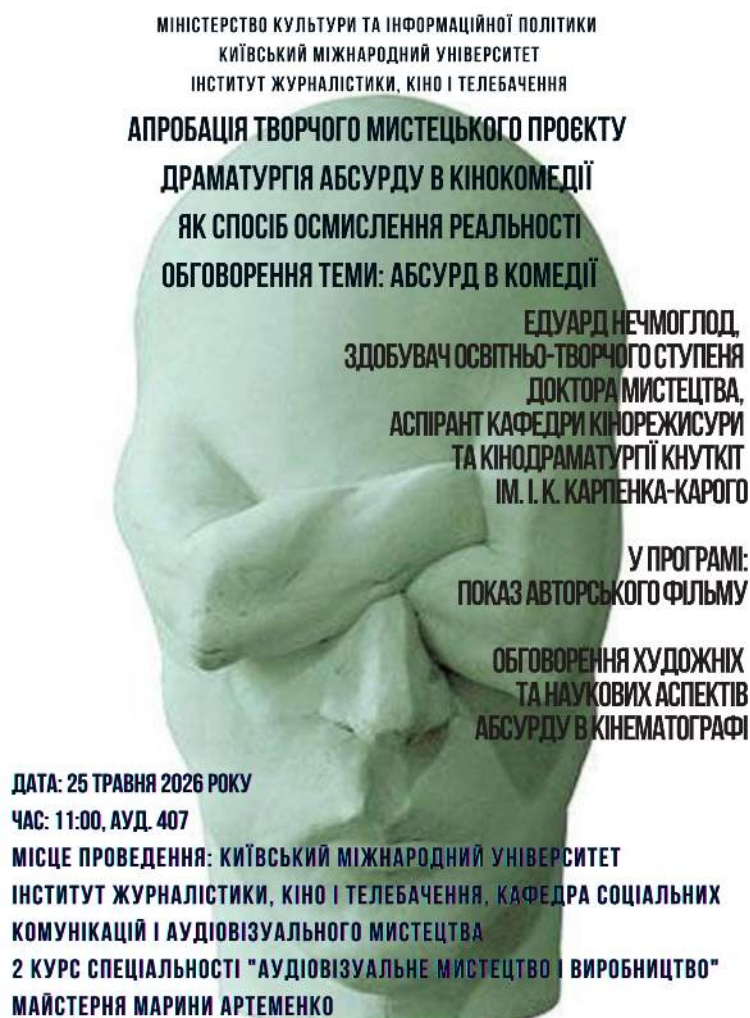


Рис. Г.7. Постер науково-творчої апробації творчого мистецького проєкту «Драматургія абсурду в кінокомедії як спосіб осмислення реальності», майстер-клас у межах показу екранних робіт з обговоренням теми «Абсурд в комедії», Київський міжнародний університет, Інститут журналістики, кіно і телебачення, Київ, 25 травня, 2026 року.

Подальші матеріали фіксують участь здобувача у міжнародних наукових конференціях та публікацію тез доповідей.



Рис. Г.8. Сертифікат участі здобувача у V Міжнародній науковій конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 15–16 листопада 2023 р.)



Рис. Г.9. Обкладинка збірника тез доповідей VI Міжнародної науково-практичної конференції «Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство» (Київський національний університет культури і мистецтв, 27–28 березня 2024 р.)



СЕРТИФІКАТ

підтверджує, що

Едуард Нечмоглод

взяв участь
у Міжнародній науково-практичній конференції

**МИТЕЦЬ. МИСТЕЦТВО.
СПОЖИВАЧ. ЗМІНА ДИСПОЗИЦІЇ**

26 червня 2024 року

Сертифікат забезпечує 0,4 кредита ECTS

Президент Національної академії мистецтв України
ВІКТОР СИДОРЕНКО

Директор Інституту культурології
НАМ України
ГАННА ЧМІЛЬ

Директор Інституту проблем сучасного мистецтва
НАМ України
ІГОР САВЧУК

ORCID



Посвідчення № 308
ВІД 12 ЧЕРВНЯ 2024 РОКУ

Рис. Г.10. Сертифікат участі у Міжнародній науково-практичній конференції «Митець. Мистецтво. Споживач. Зміна диспозиції», 26 червня 2024 р. (Інститут проблем сучасного мистецтва та Інститут культурології Національної академії мистецтв України)



Рис. Г.11. Сертифікат участі у Міжнародній науково-практичній конференції «Метастратегії екрану / мистецтв в умовах постглобалізму та постколоніалізму», 31 жовтня 2024 р. (Інститут проблем сучасного мистецтва та Інститут культурології Національної академії мистецтв України).

Додаток Д

Фотоматеріали фестивальних апробацій, показів і професійної презентації авторських фільмів.









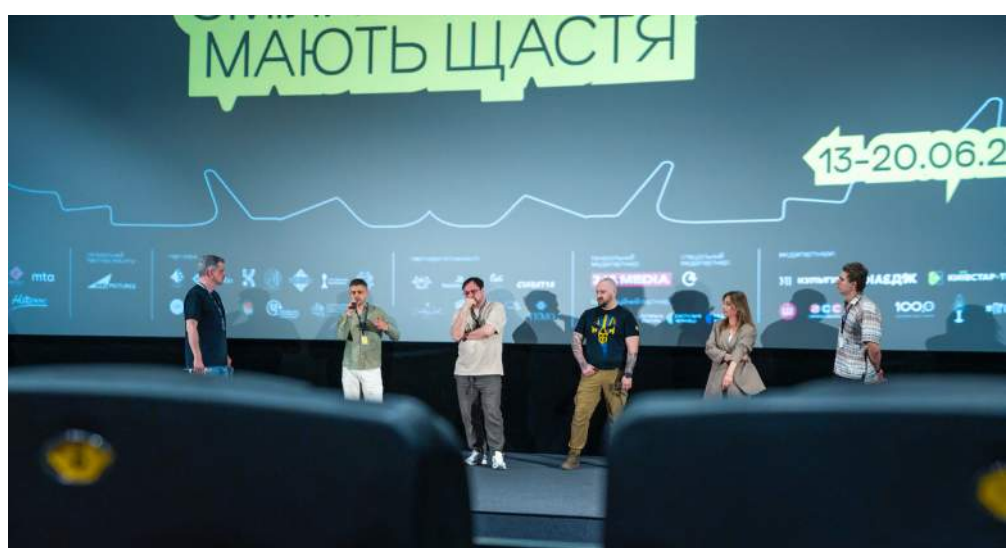






Рис. Д.2. Фотоматеріали фестивальних апробацій творчого мистецького проєкту

«Драматургія абсурду в кінокомедії як спосіб осмислення реальності»,
представленого в межах конкурсних та позаконкурсних програм,
спеціальних показів і професійних обговорень на українських та
міжнародних кінофестивалях.

2023–2025 роки.

Додаток Е

Фотоматеріали науково-творчих апробацій дисертаційного дослідження











Рис. Е.1. Фотоматеріали науково-творчих апробацій творчого мистецького проекту

«Драматургія абсурду в кінокомедії як спосіб осмислення реальності»,
що відбувалися у формі публічних показів, лекцій, майстер-класів, дискусій
та професійних обговорень
у закладах вищої мистецької освіти та на освітньо-фестивальних
платформах сучасного українського кіно

Додаток Є

Візуальні матеріали процесу створення авторських фільмів

«Капітан Бровари»



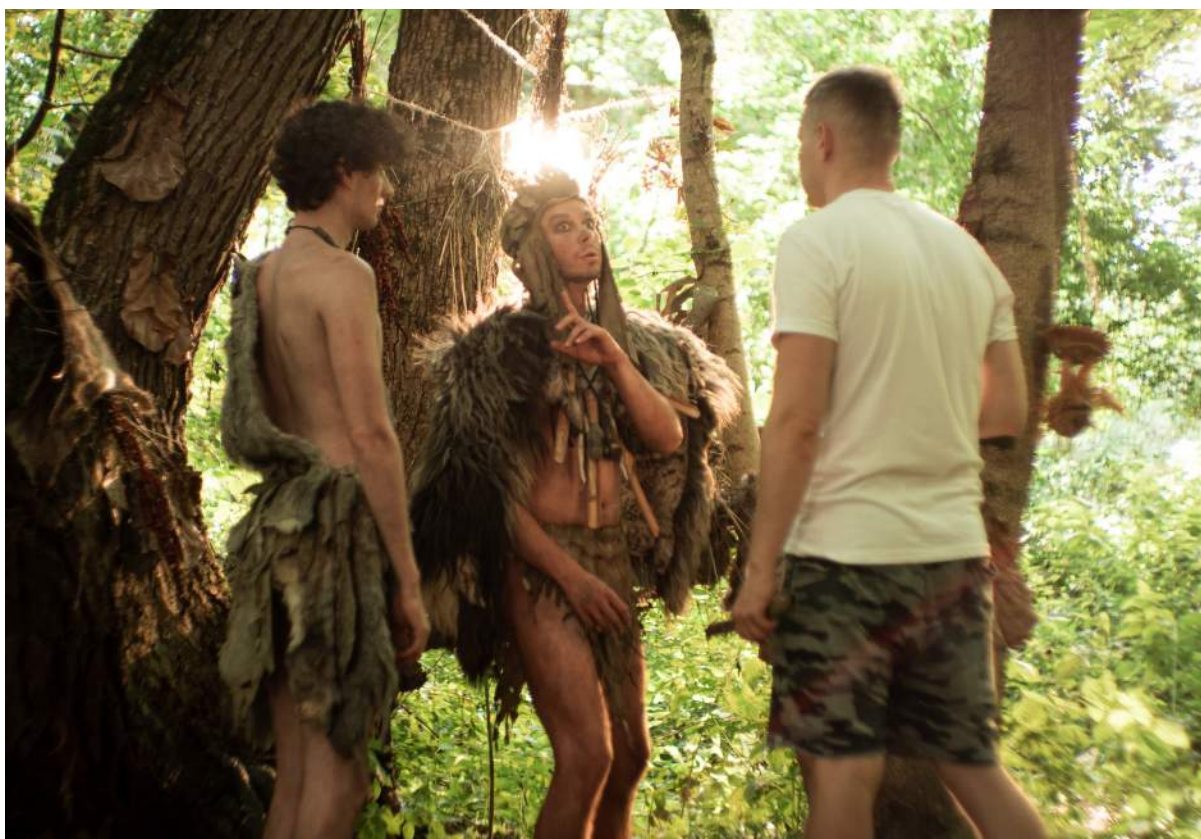




«70 000 років тому»







«Кохання з хвостом»



