

Дар'я ЗОЛОЄВА

МОТИВИ АБСУРДУ В СТРІЧКАХ ЮРІЯ ІЛЄНКА

В середині двадцятого століття у філософії екзистенціалізму набуває популярності тема абсурду. Ця тенденція виявилася в творчості видатного французького письменника і мислителя Альбера Камю. 1942 р. видається його есе «Міф про Сізіфа», в якому закладаються основні положення філософії абсурду.

Основу філософії абсурду складає суперечність між прагненням людини пізнати світ і оволодіти ним та принциповою неможливістю цього внаслідок ірраціональності світу, його «нелюдського» і «нерозумного» характеру. Зіткнення людського розуму з ірраціональним світом породжує «абсурдний конфлікт». Таким чином, абсурд стає тією ланкою, що пов'язує людину зі світом, і єдиною можливістю осягнення дійсності за таких обставин стає «абсурдна свідомість».

Альбер Камю став одним із головних ідеологів мистецтва абсурду, він не лише розгортав свої ідеї в філософських есе, а й активно впроваджував їх через власну літературну творчість. В своїй теорії мислитель ставить центральною фігурою абсурдну людину, відповідно в мистецькій площині — абсурдного героя.

За Камю, абсурдний герой з'являється з особливого стану ясності розуму, з самопізнання і самооцінювання. Це людина, яка пізнала себе і своє життя і не має щодо себе самої жодних ілюзій а відповідно надій. Головне, що відрізняє абсурдного героя — його здатність осягнути суперечливість буття. Він чітко бачить конфлікт, закладений у відношенні людини та світу і приймає як розумну природу людини так і ірраціональність оточуючого її середовища.

Цей безумовно трагічний образ несе в собі головну ідею філософії абсурду — прагнення віднайти сенс життя стикається з розумінням відсутності будь-якого сенсу.

Єдиним виходом, який Камю пропонує людині, що пізнала абсурдність існування, є бунт. При цьому бунт розглядається не з точки зору дії з метою отримання реального результату. Навпаки, такий бунт від початку приречений

на поразку. Бунт абсурдного героя — це бунт без надії, без сподівання. Герой розуміє безплідність своєї боротьби, але тим не менш продовжує її.

І тільки в такій, на перший погляд безнадійній, ситуації можливо віднайти сенс життя, вважає Камю. Втративши надію і осягнувши неминучість і безповоротність смерті, абсурдний герой має знайти сили продовжувати боротьбу, і тим самим він вкладає новий сенс в свої дії. «Упевнившись в скінченності своєї свободи, відсутності майбутнього в його бунту і в тлінності свідомості, він ладен продовжувати свої діяння в тому часі, який відпущено йому життям» [1].

Таким чином, боротьба, бунт героя стають для нього не засобом, а власне самою метою.

Метафорою абсурдного героя у Камю виступає Сізіф, який в своєму проклятті віднаходить сенс власного існування замість відчаю. Лише пізнавши безнадійність своїх зусиль, але не полишаючи їх, Сізіф отримує рівновагу.

Оскільки в теорії трагічного абсурду, розробленій Альбером Камю, важливе місце відведено мистецтву, не дивно, що філософія абсурду знайшла відображення в творчості багатьох митців двадцятого століття. В тому числі ці віяння торкнулися кінематографа. До абсурдної естетики зверталися такі всесвітньо відомі режисери як Пітер Гринуей, Террі Гільям, Джим Джармуш, Квентін Тарантіно.

У вітчизняному кінематографі впливи абсурдизму виділити важче, адже великий пласт українського кіно створювався за умов суворої радянської цензури.

На теренах Радянського Союзу таке явище як абсурд заперечувалось, переслідувалось. Воно не могло виражати ідеалізовану та однозначну радянську дійсність, і визнавалось характерним виключно для «буржуазного» «деградуючого» мистецтва.

Втім, свідомо чи несвідомо, митці торкались проблем абсурду, користувались його художніми засобами, най навіть неявно. Можливо, частково це було продиктовано дійсністю, в якій безглуздістю, не зважаючи на офіційну пропаганду, було більш ніж достатньо. Якщо для західного світу могутнім поштовхом для формування абсурдистських ідей стала війна, то для радянського художника цим поштовхом була буденна абсурдність життя.

Юрій Ілленко — один з митців в українському кіно, які зверталися до тем абсурдизму.

Найповніше віяння абсурду відобразились в його стрічках «Криниця для спраглих», «Білий птах з чорною ознакою», «Лебедине озеро. Зона» та «Молитва за гетьмана Мазепу».

В своїй дебютній стрічці «Криниця для спраглих» (1965) Юрій Ілленко малює похмуру і болісну картину самотньої старості Левка Сердюка, забутого власними дітьми. Левко живе в помираючому селі, яке потроху заносять піски,

в якому лишилися лише покинуті старі. Світ Левка схожий на марення. Його переслідують дитячі голоси і видіння минулого, молодого життя, мрії про повернення нащадків.

Ця стрічка стала викликом радянській соцреалістичній манері, що визнавалась на той час єдиною можливою.

Ідея покинутого села, що потроху заносить пісок часу, забутого й занедбаного була сама по собі крамолою. Адже село мало неабияке значення в соціалістичній міфології і мало зображуватись в певних жорстких рамках.

«Село в пісках» було першим подразником, що розлютив ідеологічну цензуру. Люди, які її представляли у тогочасному українському кінематографі, не могли не прочитати тих смислів, що (свідомо чи позасвідомо) були закладені митцем. <...> Село, що для України завжди було хранителем національної пам'яті, поглинається піщаним морем забуття» [2].

Та на цьому відступництво Ілленка від догматів не кінчається — сам настрій фільму провокативний по відношенню до тогочасної ідеалізованої картини дійсності. Не дивно, що стрічку було заборонено.

Вже в режисерському дебюті намічається характерна для Юрія Ілленка увага до ролі краєвиду у фільмі. Важливою складовою стрічки стало різке, контрастне чорно-біле зображення, що створювало майже сюрреалістичну картину — сліпучо білий пісок з темними провалами хат та людей серед його безкрайості немов підкреслювало їхню самотність та загубленість.

Фільм просякнутий екзистенційним відчуттям самотності, наближенням смерті, тугою за життям, що утікає крізь пальці мов пісок.

Ця самотність, зосереджена в образі старого Левка, розкриває свою фатальність в кінці фільму. Коли дід робить відчайдушний крок і розсилає телеграми з повідомленням про власну смерть, довгоочікувані діти приїжджають. Але ближче до нього вони не стають. В кожного — своє життя, в якому немає місця батьку з його старою криницею. Його відчайдушність сприймають за старечу примху і відносять до нього з іронією та навіть драгуванням.

Використання елементів абсурду в «Криниці для спраглих» спрямоване саме на ілюстрацію цієї екзистенційної самотності старої людини, страждаючої від забуття.

Сповнена гіркою іронією сцена проходу кладовищем натовпу родичів, що не можуть знайти потрібну могилу і кінець-кінцем кладуть вінки на першу-ліпшу.

Зрештою, мотив забуття набуває загального значення: забуття батька означає забуття коренів — рідного села, рідного краю, рідної країни.

В образній системі фільму панують настрої спустошення і відчаю. Образи, що завжди асоціювались в свідомості українців з життям, Юрій Ілленко пере-

творює на похмурі символи втраченої пам'яті: криниця, джерело стає брудним та занедбаним, яблуня, жива і родюча, видрана з коренем з землі і втрачає плоди, гублячи їх у піску.

Але все ж у кінці режисер дає надію — вагітна Софія підбирає плоди, що падають з яблунки. Саме на її фігурі, що обіцяє нове життя, а можливо й відродження забутого, закінчується фільм.

Наступна стрічкою Юрія Іллєнка, в якій використані елементи абсурду — «Білий птах з чорною відзнакою» (1970).

За візуальним рішенням «Білий птах з чорною ознакою» різуче відрізняється від «Криниці для спраглих». Якщо для дебютного фільму Юрія Іллєнка були характерні суворий мінімалізм, контрастність чорно-білого зображення, то в «Білому птаху з чорною ознакою» бачимо яскраву й насичену картинку, сповнену безліччю деталей та кольоровим розмаїттям. На зміну повільному ритму, медитативним планам приходить динаміка і гострі повороти настрою.

В «Криниці для спраглих» символізм образів неприхований, фактично кожен кадр несе в собі метафору, натомість в «Білому птаху з чорною ознакою» більш відчутна влада сюжету, а символізм розкривається в певних сюрреалістичних елементах, деталях, на перший погляд не головних.

На початку фільму, коли ведеться оповідь про батька родини Дзвонарів, помічаємо різучий контраст традиційного укладу карпатського села, із закладеною в його основах духовністю, близькістю до природи, та сучасністю, що грубо вривається в цей усталений побут. Ворожість сучасності підкреслюється тим, що її представник — «начальник» старого Дзвонаря, для якого той возить контрабанду — молодий, сильний та безжальний до представника традиційності — діда.

В хаті, обставлений в душі сільського народного побуту дивно та недоречно виглядають будильники, які старий Лесь контрабандою носить через кордон. Ці будильники стають однією з колоритних деталей у фільмі: вони постійно цокають, ніби кваплять Леся, підганяють в його постійних пошуках хоч якогось заробітку, заганяють в глухий кут нездатності прогодувати родину. Ці ж будильники виступають образом, через який старий виражає своє обурення розколом в сім'ї — коли Петро питає в батька, хто його напоумив виставити на будильниках різний час, той в розпачі відповідає, що годинники мов його сини — кожен за своїм часом живе.

Той же епізод розкриває абсурдну невизначеність життя у воєнні часи. В діда кожен будильник іде за часом якоюсь з воюючих сторін, аби не переставляти годинники й не плутатися зайвий раз, коли влада змінюється. Таким чином, час узагалі втрачає сенс, невизначеність стає тотальною.

Важливим мотивом у стрічці стає кордон, межа. Лесь живе в постійних походах «по той бік», кожного разу переходячи річку він перетинає не просто по-

літичний кордон, а в певному сенсі кордон життя і смерті, адже заняття це вкрай небезпечне. Неподоланна межа пролягає між братами Петром та Орестом, коли вони стають по різні боки війни. І на цій же річці, що формально вже позбулася статусу кордону, відбувається остання смерть — смерть Ореста, яка підбиває підсумки страшному злочину братовбивства — злодіяння, що лежить поза усіма можливими межами.

Окреме місце в стрічці відведено музиці. Вона є потужним виражальним засобом і рушійною силою сюжету — певна настроєва єдність стрічки тримається на двох сценах танцю Оресту і Дани. Ці два танця символічно починають та завершують історію їхнього трагічного кохання, що в якомусь сенсі призвело до «зради» Ореста і відповідно до драми сім'ї Дзвонарів. Музика приносить Дані похмуру пересторогу від Ореста, коли вона намагається піти від нього. Бадьора, бравурна мелодія звучить фоном для страшної сцени безглуздої загибелі Петра та радянського солдата на палаючому тракторі. Нарешті, особливим абсурдним драматизмом просякнута сцена спалення хати Дзвонаря. Старий з усією родиною дивиться як спалюють його дім, при цьому його змушують під дулом револьвера грати святкову музику. Веселий мотив супроводжує болісну картину палаючої в нічній темряві хати.

Розглядаючи стрічку з ракурсу абсурдистського мистецтва, варто зазначити, що поява засобів абсурду в ній визначається переважно відчуттям жорстокої безглуздості війни. Саме обставини примушують Ореста стати зрадником, за природою своєю він не братовбивця. Та й смерть Петра була випадковою, а від того ще безглуздішою. Алюзію на потворні наслідки війни зокрема можна побачити в ефектній сцені сільської процесії в голові зі священником, яка наривається на міни, і опиняється в заручниках поля, доки Петро з товаришем не знешкоджують їх. Печальною картиною постає нива, що має уособлювати родючість і життя, подірвана вибухами мін.

Якщо для ранніх стрічок Юрія Ілленка характерні лише певні елементи естетики абсурду, то в двох останніх його ігрових фільмах — «Лебедине озеро. Зона» (1990) та «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001) абсурдистські ідеї розкриваються набагато детальніше.

Стрічка «Лебедине озеро. Зона» стоїть дещо окремо від інших робіт митця. І «Криниця для спраглих», і «Білий птах з чорною ознакою», і «Молитва за гетьмана Мазепу» створені переважно на українському національному підґрунті, і мова, звісно, йде не лише про візуальну атрибутику. Вони українські за духом, за проблемами, що в них розглядаються. Руйнація й занедбаність села, яке забула молодь; брати, що стали по різні боки фронту і змушені боротися один проти одного; нарешті, неоднозначний правитель невірної Вітчизни — типові для України теми, болючі та живі. Натомість, в «Лебединому озері. Зоні»

відчуваються тенденції загальнонарадянські і навіть загальнототалітарні. Фільм торкається гострої та загалом інтернаціональної проблеми свободи.

Стрічку «Лебедине озеро. Зона» було знято на основі спогадів Сергія Параджанова про його перебування в ув'язненні. В цьому фільмі Юрій Ілленко відходить від своєї традиційної стилістики візуального ряду. Немає ані соковитого зображення, ані виразного контрасту, характерних для кращих стрічок режисера, загалом фільм похмурий і тонально приглушений.

В «Лебединому озері. Зоні» Юрій Ілленко створює кафкіанський світ безглуздості, страждань та безвихіддя.

Камю зазначав, що суть абсурдного сюжету не лише у безглузких обставинах, в які потрапляє герой, а головним чином в певній реакції героя на них. Саме вона визначає абсурдистський твір. Величезний вплив на читача, або в нашому випадку — глядача, справляє байдужість та відсутність здивування в героя стосовно подій, що з ним відбуваються, тоді як нам вони видаються абсолютно ненормальними.

У цьому ракурсі «Лебедине озеро. Зона» набуває особливого звучання саме зараз, коли час відмежував нове покоління глядачів від періоду тоталітаризму і те, що сприймалось двадцять років тому як сумна, але все ж норма, тепер видається нісенітницею.

Абсурдистські мотиви у стрічці простежуються у відсутності чітко вираженого ката, поневолювача — бідою головного героя, його мучителем стає абстрактна система, що постає у фільмі як закон природи, якому неможливо опиратися, ворожий до людини абсурдний світ. Герой не лише не протистоїть цій системі, він навіть не ненавидить її, тобто не персоніфікує. Спроба втечі від цієї непереборної сили — єдине, в чому він виявляє свій бунт.

Як і в інших стрічках Юрія Ілленка, в «Лебединому озері. Зоні» важливу роль відіграє пейзаж. Суворі краєвиди, спотворені промисловими відходами, омертвілі, коричнево-сірі уособлюють ворожість світу до людини. В перших кадрах фільму, коли в'язень втікає з зони, загальні плани немов підкреслюють його самотність та безпорадність — він лише рисочка на тлі монументальної і застиглої природи.

Вияння абсурду виявляються вже у назві, вражаючій невідповідністю першої і другої її частин. Цю назву фільмові дала одна з оповідей Сергія Параджанова про ув'язнення — випадок з гусьми, що заблукали і випадково потрапили на зону. Вони сідали на освітлену огорожу, а в'язні ловили їх. Потім охоронці повідбирали птахів, а зранку все подвір'я було вкрите сірим пухом.

Ця історія знайшла втілення в епізоді, що став однією з найяскравіших метафор у фільмі. Лебеді вночі приймають двір зони, политий водою, за озеро і сідають перепочити. Серед бруду та гомону, що піднімається через їх появу, се-

ред голодних рук, що до них тягнуться, білі налякані птахи виглядають жалісно і недоречно. Сама ідея появи лебедів — птахів, що уособлюють світло, волю, кохання, життя, — в такому безрадісному місці, полишеному всякою надією, сама ця ситуація просякнута відчуттям абсурду. Історія з лебедями подана у формі чи то спогаду, чи то марення в'язня, який щойно втік. А після того, як він прокидається — бачить крізь шпарини свого сховища пташині тіла, які біліють в кузові автомобіля. Ці мертві лебеді, що розкинули крила, немов у останньому польоті, сприймаються як символ безневинних жертв людської жорстокості та як похмуре передчуття майбутнього самого втікача.

Центральним образом-символом фільму стає зображення серпа і молота, цього універсального розпізнавального «знаку» тоталітаризму. Втікаючи з ув'язнення, головний герой ховається в монументі «серп і молот», що стоїть на межі зони при дорозі. Цей сюжетний хід проводить ідею того, що людина лишається в'язнем, навіть коли втікає з в'язниці. Адже на волі панує той самий режим, що й на зоні, і в широкому розумінні всі громадяни тоталітарної держави невірники.

Стрічку пронизує клаустрофобічне відчуття тісноти. Втікаючи з однієї в'язниці, герой опиняється в іншій — монументі. Постійний брак місця, фізична замкненість натякає на внутрішню скутість і приреченість. Не зважаючи на всі спроби втечі, так чи інакше герой не здатен вирватися з ув'язнення.

Показово те, що утікач кінець кінцем стає сам для себе караючою системою — він добровільно повертається на зону. І хоча сюжетно це виправдано співчуттям до свого рятівника, в цьому жесті можна побачити й інший мотив: в'язень не здатен жити за межами своєї камери, життя в постійному обмеженні створює ґрати в людському розумі й душі, не дозволяючи нарешті уявити себе вільним.

Елементи абсурду присутні і в наступній і останній стрічці Юрія Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу», але тут акценти зміщено в інший бік. Якщо в «Лебединому озері. Зоні» головним мотивом є вороже середовище, яке підкоряє собі героя, абсурдний світ, то в «Молитві за гетьмана Мазепу» саме герой, реалізуючи бунт проти світу, стає смисловим центром.

Юрій Ілленко береться за історію одного з найвідоміших провідників України, проклятого і оспіваного гетьмана Івана Мазепу і творить з нього міф. При цьому «міфічність» зображення Мазепи неоднозначна. З одного боку, образ безумовно міфологізований, адже говорячи про таку одіозну особистість як Мазепа, неможливо вичленувати «історичну достовірність», можна лише дати чергове трактування. Але з іншого боку, «Молитва за гетьмана Мазепу» — не звичайний розтиражований міф про гетьмана. У сучасному вітчизняному пантеоні усі володарі України, повноправні та фіктивні, розписані до деталей

однозначними, іконними образами в чорно-білій гамі. Усі до одного вони не живі люди, а сукупності політичних причин-наслідків. Натомість Юрій Ілленко творить Мазепу живим і людяним. В світі Ілленківського Мазепа панує бурхливе й нестримне життя, воля до життя, огорнута бароковою національною стилістикою вертепу, з його постійним заграванням до смерті та кохання.

З точки зору філософії абсурду Камю Мазепа уособлює абсурдного героя — героя, що бунтує. І його бунт не лише політичний, він має значно ширше значення — це бунт проти Влади як такої, проти обмежень «згори», проти обмежень, які накладає на людину світ.

Більше того, ідея бунту не вичерпується змістом фільму і постаттю головного героя, вона присутня у самій манері подачі матеріалу режисером, в нетрадиційних художніх засобах, які він використовує. Як зазначає О. Пахльовська: «Про бунт такої історичної постаті, як Мазепа, можна говорити тільки бунтом. Бунтом моральним і професійним, естетичним і політичним» [3].

Мазепа Юрія Ілленка поемізує не стільки з персонажами стрічки, скільки з самою історією, зі своїм минулим та майбутнім, нарешті, з увяленнями про нього, з тим міфом та прокляттям, якими буде огорнуто його постать після смерті.

Недарма на початку стрічки Мазепа символічно постає з могили — він повертається, аби сказати своє слово, дати своє бачення власного життя.

Хоч це і не приносить ясності, адже в історії її як такої і не може бути. Та мова навіть не про історію. Відкинувши суспільний і політичний текст фільму, бачимо в першу чергу історію життя, неповторної людської долі у всій її розмаїтості та неоднозначності. Саме такий підхід, підвищена увага до людського, особистісного надає стрічці інтимного і суб'єктивного звучання.

Намагаючись охарактеризувати сутність абсурдного героя, Камю звертається до кількох образів, зокрема до образу актора. На думку філософа, актор уособлює трагічність людського буття, його професія, як ніяка інша, наближує до пізнання скінченності існування. Актор через своїх персонажів сотні разів проходить цикл народження-смерті, який іншим людям дано пройти лише раз у житті, і оскільки межа між виконавцем і роллю надзвичайно тонка, можна стверджувати, що актор проживає долю кожного свого героя як власну. Ця специфіка акторської долі, багатоплановість його існування, ілюструє, на думку Камю, абсурдний конфлікт: «...актор суперечливий: він один і той же і він різноманітний — стільки душ живе в його тілі. Але саме така суперечливість абсурду: суперечливий індивід, що бажає всього досягти і все пережити» [4].

Фільм Юрія Ілленка просякнутий мотивом акторства — Мазепа без кінця грає з союзниками, ворогами, з усім світом, нарешті, він заграє з власною смертю, вірніше, смертями. Особливого фрейдистського відтінку цьому заграванню надає персоніфікація смертей Мазепа з жіночими образами.

Грає Мазепа і з власними обличчями — масками. Роль гетьмана у стрічці виконують не лише три актора, що уособлюють три його віки — молодість, зрілість та старість, а й безліч масок та опудал. Мазепа стільки разів ховається то за одне обличчя, то за інше, що врешті-решт втрачає себе в цьому вертепі. Цей калейдоскоп масок можна трактувати як метафору сприйняття образу гетьмана — безліч інтерпретацій та неможливість однобічного погляду.

Мазепа як абсурдний герой несе в собі здавалося б непримиримі суперечності, він живе десятками різних образів. Одною з головних його характеристик виступає багатоплановість. І як не дивно, це надає гетьману реалістичності, оскільки будь-яка особистість не може бути зведена до однозначного прочитання, і невід'ємною особливістю людської екзистенції є її суперечливість і мінливість.

Мотив сценічної гри буквально відтворюється в одному з епізодів, де Мазепа ходить по театральній сцені, перед величною бароковою декорацією і виголошує монолог, збиваючись часом на декламацію з «Гамлета».

Стилістика народного театру пронизує весь фільм, надає йому фантазмагоричного забарвлення. Штучність декорації перемішано з реальним світом, у візуальному ряді панує бутафорія та умовність. Така побудова світу, в якому розгортається дія, своєрідна ілюзорність, фантастичність зайвий раз підкреслює суб'єктивність інтерпретації історичних подій, зміщує акценти з сюжетної зв'язності на образну систему.

Переносючи події в область абсурдного сну-марення Юрія Ілленко, вірний своїй манері, робить фільм-притчу, фільм-міф.

Починаючи від назви, у стрічці панують настрої полярності молитви-анафеми. У кімнаті, розпис якої дружина Кочубея замовила для Мазепа, його життя змальовано в дусі життєпису святих, а свою смерть гетьман зустрічає на символічному хресті.

Певним чином Юрій Ілленко канонізує Мазепу, проте прилічує його до лику сумнівних, демонічних святих. Адже Мазепа, безумовно, персонаж інfernальний, він не цурається потойбіччя. Головними його прагненнями, заради яких Мазепа ладен згубити душу, постають влада, велич, пристрасті виключно земні, хоч і не завжди егоїстичні — Мазепа Юрія Ілленка мріє і жадає також волі та величі для Вітчизни.

Абсурдний герой не здається. Як би не поверталась доля, Мазепа вислизає з лещат смерті, лишаючись невловимим. І нехай він усвідомлює безплідність свого бунту й скінченність зусиль, подібно до Сізіфа у філософії Камю, гетьман не полишає боротьби, адже вона стає єдиним сенсом його буття.

Розвиток характеру боротьби Мазепа відбувається в рамках логіки абсурду. Неминуче бунт виходить за межі індивіда, хоча зароджується як суто

особистісне переживання. Мазепа бунтує не лише заради себе, а й заради «вищого блага» — свободи свого народу.

Творчість Юрія Ілленка багатопланова і в її аналізі неможливо обмежитись тільки одним ракурсом.

Звісно, абсурдистські тенденції — далеко не перше, що визначає стрічки Юрія Ілленка. Також неможливо стверджувати, що ці мотиви провідні у його творчості. Проте, безумовно, вони присутні і на них варто звернути увагу, адже це дозволяє урізноманітнити наше уявлення не тільки про творчість цього режисера, а й про цілий пласт українського кіномистецтва.

В українській кінокритиці тема абсурдного кіно майже не досліджена, не зважаючи на те, що цілий ряд кіномитців торкались в своїй творчості естетики абсурду. Звернення до теми абсурду надає нових незвичних ракурсів вивченню вітчизняного кіно.

1. Камю А. Бунтующий человек: Философия. Политика. Искусство. — М., 1990. — С. 60.
2. Мусієнко О. С. Українське кіно: тексти і контекст. — К., 2009. — С. 353
3. Пахльовська О. Мазепіанство в культурному просторі України // Кіно-Театр. — 2004. — № 2. — С. 8.
4. Камю А. Бунтующий человек... — С. 68.

Анотація. У статті простежені вияви тенденцій філософії абсурду А. Камю в творчості Ю. Ілленка. Автор проводить аналіз елементів естетики абсурду у вибраних стрічках режисера.

Ключові слова: абсурд, філософія абсурду А. Камю, творчість Ю. Ілленка, «Молитва за гетьмана Мазепу».

Аннотация. В статье прослежены проявления тенденций философии абсурда А. Камю в творчестве Ю. Ильенко. Автор проводит анализ элементов эстетики абсурда в избранных фильмах режиссера.

Ключевые слова: абсурд, философия абсурда А. Камю, творчество Ю. Ильенко, «Молитва за гетьмана Мазепу».

Summary. The article is devoted to the displays of Camus absurdist philosophy tendencies in Y. Illienko cinema movies. The author analyses the elements of absurdist aesthetics in selected works of film director.

Keywords: absurdism, Camus absurdist philosophy, Y. Illienko cinema movies, «A Prayer for Hetman Mazepa».