

## АМБІВАЛЕНТНІСТЬ ЗЛА В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ: ТРАНСФОРМАЦІЇ ОБРАЗІВ ГЕРОЯ І АНТАГОНІСТА

**А. А. Демура**

Київський національний університет театру, кіно і телебачення  
ім. І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна

[alla.demura@gmail.com](mailto:alla.demura@gmail.com)

**A. Demura**

I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and  
Television, Kyiv, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0002-5409-0836>

**А. А. Демура. Амбівалентність зла в сучасному українському кінематографі: трансформації образів героя і антагоніста**

У статті аналізується амбівалентність зла як ключова етико-естетична стратегія сучасного українського кінематографу. Дослідження зосереджене на трансформації образів героя і антагоніста у фільмах початку 2020-х рр., де класичні дихотомії поступаються складним, суперечливим формам суб'єктності. Зло розглядається як багатовимірний досвід, який проявляється у формах травми, моральної втоми, екзистенційної розгубленості або надмірної відповідальності. У роботі запропоновано типологію модусів амбівалентності зла, що охоплює онтологічний, етичний та психоафективний рівні. Проаналізовано, як візуальні, драматургічні й символічні засоби дозволяють передати невизначений, але глибоко присутній моральний конфлікт. Підкреслюється роль кіномистецтва у формуванні нової етичної оптики, здатної відрефлексувати досвід війни, втрат і життєвих зламів. Матеріалом для аналізу стали фільми: «Клондайк» (2022), «Памфір» (2022), «Атлантида» (2019), «Бачення метелика» (2022), «Люксембург, Люксембург» (2022) та «Погані дороги» (2021).

**Ключові слова:** національна ідентичність, кінематограф, війна, зло, українське кіномистецтво, інтертекстуальність, самоідентифікація, аудіовізуальне мистецтво, персонаж, трансформація, Інший, суб'єктність.

**A. Demura. The ambivalence of evil in contemporary Ukrainian cinema: transformations of the hero and antagonist figures**

**The relevance of the study.** In contemporary Ukrainian cinema, the traditional opposition between good and evil is increasingly destabilized. Under the conditions of war, postcolonial experience, and social rupture, evil is no longer framed as a clearly defined external antagonist. Instead, it appears as an ambivalent presence embedded in subjectivity, ethical hesitation, and affective states. This shift requires a conceptual

framework capable of accounting for moral uncertainty and ethical complexity within cinematic narratives.

**The purpose of the study.** The article aims to conceptualize the ambivalence of evil as an ethical and aesthetic strategy in contemporary Ukrainian cinema (*Klondike* (2022), *Pamfir*, (2022), *Atlantis* (2019), *Butterfly Vision* (2022), *Luxembourg, Luxembourg* (2022), *Bad Roads* (2021)) focusing on the transformation of hero and antagonist figures in films produced in the early 2020s.

**The methodology.** The research is based on an interdisciplinary approach combining close film analysis with philosophical hermeneutics and trauma studies. Theoretical perspectives developed by H. Arendt, P. Ricoeur, S. Neiman, S. Žižek, and J. Kristeva provide the analytical lens for examining narrative structures, visual strategies, and affective dynamics. A comparative reading of selected films allows for identifying recurring ethical and aesthetic patterns.

**The results.** The analysis reveals that evil in contemporary Ukrainian cinema operates not as a singular act or character trait, but as a complex condition shaped by trauma, moral fatigue, excessive responsibility, ethical paralysis, and inherited forms of violence. Based on these observations, the article proposes a typology of the modes of ambivalence of evil, structured around ontological, ethical, and psycho-affective dimensions. These modes demonstrate how cinematic characters inhabit zones where neither action nor inaction offers a morally unambiguous solution.

**The scientific novelty.** The study offers a systematic typology of the ambivalence of evil in Ukrainian cinema and reframes evil as a structural element of cinematic subjectivity rather than a fixed moral category or narrative function.

**The practical significance.** The proposed framework can contribute to further research in film studies and cultural theory, particularly in analyses of trauma, memory, and ethical representation in audiovisual art.

**Conclusions.** Contemporary Ukrainian cinema articulates a new ethical optic in which evil emerges as an internalized, relational, and ambivalent phenomenon.

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

This reconfiguration reflects broader cultural processes of rethinking moral agency, responsibility, and vulnerability in the context of historical and existential rupture.

**Keywords:** *national identity, cinema, war, evil, Ukrainian film art, intertextuality, self-identification, audiovisual art, character, transformation, the Other, subjectivity.*

**Актуальність теми дослідження** зумовлена тим, що в сучасному українському кіно зло дедалі частіше віддзеркалює складний внутрішній стан людини, пов'язаний із травмою, втратами та моральною невизначеністю. На тлі війни й суспільних змін виникає потреба по-новому осмислювати образи героя та антагоніста, які вже не відповідають традиційним уявленням про добро і зло. Важливо систематизувати ці нові форми зображення та зрозуміти, як кіно допомагає глядачеві побачити моральну складність сучасної реальності.

**Постановка проблеми та її актуальність.** Досвід війни, історичних втрат і соціальних криз потребує зміни аналітичних підходів до інтерпретації екранних образів. Сучасне українське кіно формує нову етико-естетичну оптику, у якій зло постає нечітким, часто невидимим механізмом розщеплення ідентичності й моралі. Традиційна дихотомія герой / антигерой поступається амбівалентним фігурам.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Розгляд сучасного українського кінематографу потребує міждисциплінарного теоретичного поля, у якому феномен амбівалентності зла розглядається не лише як філософська проблема, а і як наративний, естетичний та етичний механізм створення образів героя й антагоніста. У фільмах, що осмислюють досвід колоніального насильства, посттоталітарної травми та війни, зло постає не стільки як зовнішній агент руйнування, скільки як внутрішній розлам суб'єктності, пам'яті й ідентичності. У цьому контексті філософські концепції Х. Арндт (Арндт, 2021), З. Баумана (Бауман, 2022), С. Неймана (Neiman, 2002), П. Рікера (Ricoeur, 1967, 2004), С. Жижека (Žižek, 2000, 2008), Ю. Крістевої (Kristeva, 1982, 1989) стають основою для аналізу моральної неоднозначності та символічної природи насильства в українському кіно ХХІ ст.

Питання пам'яті та травми в культурному полі України ґрунтовно осмислено в роботах

Т. Гундорової (Гундорова, 2024), В. Агеевої (Агеева, 2023), М. Рябчука (Рябчук, 2011), Г. Грабовича (Грабович, 1997) та Я. Грицака (Грицак, 2022), де наголошується на постгеноцидному й постколоніальному вимірі української ідентичності. Ці підходи дозволяють виявити специфіку українського досвіду зла як системного, історичного та інституційного явища, що особливо актуалізується в умовах російської агресії. У кінематографічному дискурсі ця проблематика проявляється в драматургії моральної межовості, де герої та антагоністи існують у зоні етичного напруження, спричиненого війною, пам'яттю й колективною травмою. Особливо важливими є також дослідження сучасного українського кіно, які аналізують екранізацію травматичного досвіду та трансформацію образів героя і ворога в оповідній структурі фільму.

У сучасних теоріях кіно амбівалентність персонажів розглядається у зв'язку з модусами глядацької ідентифікації М. Сміта (Smith, 2022), афектом К. Плантінґа (Plantinga, 1999), тілесними та афективними механізмами репрезентації насильства В. Собчак (Sobchack, 2004), а також структурами екранної пам'яті, осмисленими в теорії культурної пам'яті А. Ассман (Assmann, 2011) та концепції постпам'яті М. Гірш (Hirsch, 2012). Ці підходи дозволяють аналізувати не лише зображення зла, а й механізми співпереживання, виправдання, відторгнення або травматичного повторення, що формують етичний досвід глядача.

В українському кінознавчому дискурсі амбівалентність зла, пам'яті та насильства осмислюється крізь призму історичних травм, колоніального досвіду й пошуку нових моделей ідентичності. Дослідження Л. Брюховецької (Брюховецька, 2005), О. Мусієнко (Мусієнко, 2021), І. Зубавіної (Зубавіна, 2007) та Г. Погребняк (Погребняк, 2020) підкреслюють відхід сучасного українського кіно від одновимірної героїчної сюжетної організації та формування персонажів, що існують у полі моральної неоднозначності й екзистенційної межовості.

Наявний корпус досліджень створює підґрунтя для аналізу амбівалентності зла, але потребує уточнення поняттєвого апарату, який дозволив би описати нові феномени українського

кіно — ті, що виходять за межі класичних моделей героя — антигероя, жертви — агресора, пам'яті — забуття.

**Мета статті** — сформувати концептуальну модель амбівалентності зла як етико-естетичної стратегії сучасного українського кінематографу. Для реалізації поставленої мети дослідження зосереджується на кількох основних завданнях: визначити поняття амбівалентності зла у філософському та кінематографічному контекстах; проаналізувати трансформацію образів героя й антагоніста в українських фільмах початку 2020-х рр.; дослідити, як через естетичні й сюжетні засоби сучасне кіно осмислює зло як травму, моральну втому, внутрішній розлам або наслідок надмірної відповідальності; а також розробити типологію модусів амбівалентності зла, яка дозволяє описати нові етичні форми, що формуються в українському аудіовізуальному мистецтві.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Тема амбівалентності зла почала гостро звучати у філософії після травматичного досвіду ХХ ст. — тоталітаризму, геноциду, масового насильства. Ці події спричинили появу нової етичної оптики, зокрема в європейському інтелектуальному середовищі. Ключовою фігурою цього дискурсу стала Х. Арендт (Арендт, 2021), яка запропонувала концепцію «банальності зла», згідно з якою зло може скоюватись без свідомої злочинної мотивації і не бути проявом радикальної жорстокості. Науковиця демонструє, що зло може виникати не з бажання його робити, а з «неспроможності мислити» (Арендт, 2021, с. 86–91). Підпорядкована системі людина слідує правилам, позбавленим емпатії, за інерцією. Вона відмовляється від особистої відповідальності й діє автоматично, не замислюючись над наслідками.

С. Нейман (Neiman, 2002) радикалізує цей висновок: зло стає інтелектуальною проблемою, його складно пояснити й зрозуміти логічно. С. Нейман наголошує, що після трагедій на кшталт Освенцима чи Хіросіми зло неможливо виправдати або хоча б просто пояснити. Воно руйнує нашу здатність думати, що світ логічний і впорядкований (Neiman, 2002, pp. 250–258).

П. Рікер (Ricoeur, 1967) пропонує іншу перспективу — герменевтику зла. Науковець аналізує символічні й ритуальні форми, через які людство історично репрезентувало зло, наполягаючи, що йому неможливо надати логічного визначення (Ricoeur, 1967, pp. 3–7; 25–40). Пізніші праці П. Рікера зміщують акцент на проблему травми та історичної події. У книзі «Пам'ять, історія, забуття» зло постає подією втрати, що формує суб'єктність через досвід страждання та етичну необхідність свідчення (Ricoeur, 2004, pp. 161–176; 357–361; 457–459).

С. Жижек (Žižek, 2008) переводить аналіз у площину ідеології та несвідомого, наголошуючи, що найбільш небезпечні форми зла виникають там, де насильство діє під прикриттям моральної «правильності». Ідеться про зло, що постає з етичних переконань — коли прагнення чистоти, порядку або справедливості витісняє Іншого й легітимує насильство (Žižek, 2008, pp. 105–116; 140–158).

Ю. Крістева (Kristeva, 1982) розглядає амбівалентність зла крізь призму психоаналізу. Науковиця описує стан людини, яка стикається із чимось глибоко особистим — тим, що колись було частиною її самої, але тепер повинно бути витіснене, щоб не зруйнувати межі внутрішнього Я. Зло тут виступає невидимим, проте руйнівним розривом людської ідентичності (Kristeva, 1982, pp. 1–4; 8–10; 13). В іншій праці (Kristeva, 1989) дослідниця переходить до теми меланхолії. Вона розмірковує про стан, коли людина не здатна осмислити втрату. Тут зло мовчазне. Воно проявляється у втраті сенсу, перетворюється на безмовний біль, що роз'їдає особистість зсередини (Kristeva, 1989, pp. 3–6; 9–10; 12–14).

Як бачимо, сучасна філософія розглядає зло в багатовимірній перспективі: як інституційну нормалізацію насильства, руйнування здатності мислити й відчувати, як втрату довіри до світу, травматичний досвід, що формує суб'єктність, як морально раціоналізовані форми насильства та внутрішній афективний розлам.

У цьому контексті постає завдання конкретизувати поняттєвий апарат. У статті ключовим поняттям є термін «амбівалентність зла», під яким пропонується розуміти здатність зла проявлятися в суперечливих формах, поєднуючи

руйнівний потенціал із моральною неочевидністю, маскуючись під турботу, етику чи справедливість і породжуючи специфічний естетичний та екзистенційний досвід.

Задане визначення є рамкою для подальшого аналізу конкретних кінематографічних прикладів, у яких амбівалентність зла набуває різних нарративних, етичних і візуальних форм. У цьому дослідженні залучено філософські концепції, сформовані Х. Арендт, П. Рікером, С. Нейман, С. Жижеком та Ю. Крістєвою, для осмислення амбівалентності зла в сучасному українському кіно. Нижченаведений аналіз кінематографічних текстів виявляє, як саме ідеї про банальність зла в Х. Арендт, пам'ять та інтерпретацію в П. Рікера, етичну апатію після катастрофи в С. Нейман, насильство, що маскується під моральну легітимність, у С. Жижека та відторгнення й меланхолію в Ю. Крістєвої репрезентуються в новітніх українських кінотекстах.

У «Клондайку» (Ер Горбач, 2022) події розгортаються в селі на Донбасі на початку війни у 2014 р. Вагітна Ірка та її чоловік Толік опиняються у вирі історичних подій. Амбівалентність зла розкривається тоді, коли Толік намагається зберегти нейтральність. Головний чоловічий персонаж має намір жити, чітко не означивши своєї позиції: він уникає конфлікту, не приймає рішення, не обирає сторону. На перший погляд, це стратегія захисту сім'ї, спроба зберегти «нормальність» у ненормальних обставинах. Парадоксально, але саме прагнення не втручатись дозволяє насильству «прорости» ще глибше.

Зло в «Клондайку» народжується там, де герої відмовляється від морального рішення. Небажання втручатися, спричинене страхом, розгубленістю й прагненням «перечекати», стає механізмом, через який зовнішнє насильство потрапляє в сім'ю. Толікова нерішучість і нездатність діяти виявляється фатальною.

Візуальна мова «Клондайку» характеризується відсутністю монтажних і композиційних пауз, що могли б знизити напруження сприйняття або помістити глядача в позицію емоційної безпеки. Камера уважно супроводжує героїв, ніби входить у їхній побут. Довгі кадри, відсутність швидкого монтажу та мінімалістичність звукового супроводу створюють ефект затриманого дихання (Рис. 1а).

Насильство стає відчутним поступово: спершу з неба буквально падають тіла пасажирів збитого рейсу МН17, вторгаючись у простір подвір'я так само випадково й нестерпно, як сама війна. Потім — вимушене забиття корови. Домашня турбота вперше трансформується в жорстокість. Далі — поява озброєних бойовиків, які забирають м'ясо, не залишаючи шансів на опір чи збереження гідності, й насильно встановлюють власний порядок. Кульмінація настає, коли Толіка змушують довести лояльність і вбити брата своєї дружини. Позиція шурина була однозначною, за що він і був «таврований» як ворог. На цьому етапі вже не можна «не визначатися»: герой обирає непокору й опускає пістолет. Тоді зброю дають шуринові та наказують: «Стріляй!». Саме в цій сцені шурина артикулює етичну межу фільму: «Ніякий ти, Толік, не сепар. Ти — раб», — каже він і стріляє в одного з бойовиків, здійснюючи акт морального опору. Проте цей жест гідності не приносить визволення — за ним слідує жорстокий розстріл обох чоловіків. Війна остаточно й безповоротно вдирається в родину (Рис. 1б).

Саме таку логіку описує Х. Арендт, аналізуючи природу банальності зла. Вона наголошує, що основою цього механізму є не демонічна жорстокість, а схильність до «сліпого послуху», або ж «послуху трупів» — *Kadavergehorsam* — як вона передає слова Айхмана (Арендт, 2021, р. 204). Йдеться про стан, у якому людина відмовляється від власного морального судження, дозволяючи зовнішнім силам визначати межі її дій. У «Клондайку» відсутність позиції також перетворюється на канал проникнення насильства, роблячи будь-яку спробу зберегти нейтральність небезпечною ілюзією.

Попри те, що у фільмі чітко окреслені явні антагоністи — бойовики, представлені як однозначна сила руйнації, — М. Ер Горбач не вибудовує класичної структури боротьби добра зі злом. Насильство — не тільки в діях бойовиків. Воно — у самому бажанні бути осторонь, коли навколо гинуть люди. Саме у відсутності героїчного протистояння й полягає драматичне напруження стрічки: глядач спостерігає не за тим, як долається зло, а навпаки — як воно поглинає



Рис. 1а. Кадр із фільму «Клондайк» (реж. М. Ер Горбач, 2022).  
Джерело: Arthouse Traffic. Тут і далі — використано з науковою метою.



Рис. 1б. Кадр із фільму «Клондайк» (реж. М. Ер Горбач, 2022).  
Джерело: Netflix.

все навколо, і навіть народження дитини у фіналі не сприймається як «гепі-енд».

У «Памфірі» (Сухолиткий-Собчук, 2022) амбівалентність зла набуває іншого виміру: вона постає не з байдужості чи втечі від рішення, а з надмірної відповідальності, яка перетворює високоморальне прагнення на пастку. Герой фільму Памфір — колишній контрабандист, проте гарний сім'янин, — повертається до родини з наміром чинити правильно: він хоче бути чесним, працювати легально, жити гідно. Проте система, у яку він повертається — економічна нестабільність, тіньові правила виживання, тиск родинної честі та очікувань, — підштовхує його до дій, які одночасно є проявом любові та шляхом до порушення закону. Його рішення знову долучитися до контрабанди є актом самопожертви: це спроба забезпечити майбутнє сина, зберегти честь сім'ї, взяти на себе відповідальність, яка, на його переконання, належить батькові (Рис. 2а, 2б).

У цьому жесті немає злого наміру — навпаки, є прагнення добра. Чоловік не злодій, але саме його шляхетний мотив запускає ланцюг руйнування. Трагедія героя (ми бачимо в нього наявність морального компаса) полягає в надмірній впевненості в правильності власної жертви. У «Памфірі» зло «проростає» через обов'язок: рішучість діяти «правильно» стає механізмом, що неминуче веде до насильства. Цей парадоксальний причинно-наслідковий зв'язок описує С. Жижек, аналізуючи етично санкціоновані форми зла, які ґрунтуються на добрих намірах. Він зауважує, що моральна позиція, спрямована на протидію очевидним формам насильства, часто «намагається відвернути нашу увагу від справжнього осередку проблеми, приховуючи інші форми насильства і таким чином беручи в них активну участь» (Žižek, 2008, p. 10–11) [тут і далі — переклад А. Д.]. Памфір, певний у своїй правоті, не помічає, що його дії підтримують



Рис. 2а. Кадр із фільму «Памфір» (реж. Д. Сухолиткий-Собчук, 2022).  
Джерело: Netflix.



Рис. 2б. Кадр з фільму «Памфір» (реж. Д. Сухолиткий-Собчук, 2022).  
Джерело: Netflix.

саме ту систему, яка знищує його родину. Герой не є антагоністом, але його принципова відданість породжує трагедію, демонструючи, що найнебезпечніші форми зла виникають тоді, коли діють від імені моральної правоти.

В «Атлантиді» (Васянович, 2019) амбівалентність зла постає як стан виснаженого світу, а не дія окремих суб'єктів. Проблематика зла переноситься в площину постісторичного існування, де ресурс добра вичерпано. Події відбуваються в гіпотетичному поствоєнному майбутньому сходу України. При цьому фільм відтворює сучасність із холодною документальною точністю. Головні персонажі — ветеран із посттравматичним розладом і жінка, яка працює в місії з ексгумації тіл, — живуть у місці, де підтримувати

життя, а тим паче його сенс, неможливо: зруйновані заводи, сухі поля, мертва природа. Це світ, у якому війна закінчилася, але зло нікуди не зникло — воно осіло в ґрунті, у воді, у людях (Рис. 3а).

У цьому сенсі фільм розгортається в тій самій логіці, яку описує С. Нейман, коли зауважує: «Те, що світ не містить ані справедливості, ані сенсу, підриває нашу здатність як діяти в ньому, так і розуміти його» (Neiman, 2002, р. 7). У В. Васяновича ми бачимо саме таку реальність, у якій здатність діяти й розуміти зруйнована самою структурою післявоєнного буття.

Тут немає антагоніста в традиційному розумінні. Ніхто не чинить прямого насилля, навпаки — більшість людей просто механічно існують

без вибору. Зло стає фоном. І воно переважає добро. Не тому, що добро знизили, а тому, що його енергетика вичерпалася разом із суспільним досвідом страждання.

Особлива роль у фільмі належить тілам і землі. Сцени ексгумації — єдина форма етичної дії, яка зберігає сенс у цьому світі. Повертати мертвих — означає не дозволити історії остаточно розчинитися. Це ритуал свідчення, останній спосіб опиратися знецінюванню людини. Там, де суспільство обеззброєне байдужістю, піклування про загиблих стає єдиною формою моральної вертикалі (Рис. 3b).

Естетика фільму підсилює атмосферу фонового зла: статичні плани, тривалі сцени в реальному часі, відмова від музики, мінімум діалогів. Камера не пропонує співпереживання, вона споглядає. Так народжується ефект етичної дистанції, у якій глядач повинен сам «додумати» моральні контури (Рис. 3с).

В. Васянович радикально переосмислює амбівалентність зла: воно тут не конфлікт, а наслідок виснаження. Це кіно про те, що коли війна завершується, здатність до добра не повертається автоматично. Персонажі не є ані героями, ані антигероями. Вони — живі свідки світу, який ще не знайшов нової етики.

У фільмі «Бачення метелика» (Наконечний, 2022) режисер теж звертається до теми амбівалентності зла, але робить це з абсолютно іншої точки зору. Якщо в «Клондайку» зло пов'язане з бездіяльністю, у «Памфірі» — із надмірним почуттям відповідальності, а в «Атлантиді» — із моральною виснаженістю, то тут зло проявляється як щось внутрішнє, що проникає в тіло й свідомість. Важливо те, що режисер не фокусується на зовнішньому ворогові — замість цього він показує, як насильство змінює саму природу людини, лишаючи сліди не тільки в пам'яті та тілі, а й в ідентичності.

Головна героїня, Лілія, після полону намагається повернутися до «нормального» життя. Та її тілесність уже не належить лише їй — вона вагітна (згвалтування), і це змушує її постійно стикатися з болючим спогадом про травму (Рис. 4a).

У цьому контексті найбільш релевантною є концепція *аб'єкції* Ю. Крістєвої. Вона визначає

*аб'єкт* як стан, у якому щось чужорідне прориває межі тіла та руйнує цілісність суб'єкта, не будучи зовнішнім ворогом чи осмисленою подією. Як зауважує Ю. Крістєва, «*аб'єкт* — це те, що відкидають, але із чим не розходяться, від чого не захищаються так, як від об'єкта» (Kristeva, 1982, р. 4). Саме так вибудовано внутрішній простір Лілії: насильство буквально проживає в її тілі, створюючи постійну присутність травми. Вагітність після згвалтування стає матеріальним проявом того «чужого всередині», від якого неможливо відмежуватися, і тому зло у фільмі не персоніфікується, а постає як всепроникна матерія, що порушує межі Я. Завдяки візуальним рішенням — флешбекам, повторюваним звукам, раптовим оптичним збоям — режисер створює враження, що насильство завжди поруч. Воно стає частиною внутрішнього досвіду героїні (Рис. 4b).

Поруч із Лілією руйнується й інша людина — її чоловік, Тоха. Він не здатний прийняти реальність, у якій опинилася дружина, і не знаходить місця для себе. Його самогубство підкреслює те, що, окрім жертви, травма глибоко впливає і на близьке оточення. Тут зло мультипліковане. У цьому вимірі показовою є логіка, яку окреслює Ю. Крістєва в «*Чорному сонці*»: меланхолія не існує ізольовано, вона порушує структуру зв'язків і здатність до символічного орієнтування, створюючи стан, у якому «під загрозою опиняються як розмежування, так і зв'язки (між суб'єктом та об'єктом, між емоційним переживанням та можливістю його осмислення)» (Kristeva, 1989, р. 183). Тоха виявляється втягнутим у цей розлам: чужа травма руйнує його власний внутрішній порядок і позбавляє можливості залишатися поруч. Тоха накладає на себе руки (Рис. 4с).

Лілія опиняється в ситуації, де кожен вибір є болісним. Вона народжує дитину, але після пологів передає її на усиновлення, не намагаючись створити ілюзію, що материнство може автоматично відновити її цілісність чи «нормальність». Рішення повернутися до служби операторкою БПЛА — це, ймовірно, єдиний спосіб для неї знову відчувати себе суб'єктом (Рис. 4d, 4e).

Фільм «Люксембург, Люксембург» (Лукіч, 2022) пропонує ще один модус роботи зі злом у сучасному українському кіно — побутово-травматичну іронію, де насильство проявляється



Рис. 3а. Кадр із фільму «Атлантида» (реж. В. Васянович, 2019).  
Джерело: Arthouse Traffic.



Рис. 3б. Кадр із фільму «Атлантида» (реж. В. Васянович, 2019).  
Джерело: Arthouse Traffic.

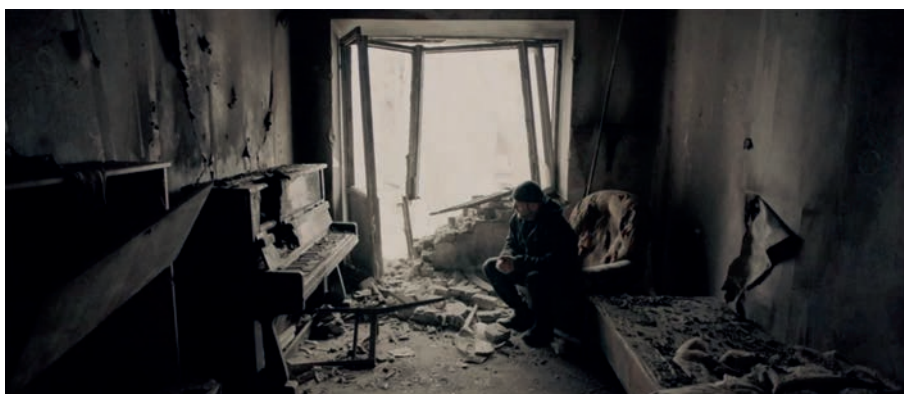


Рис. 3с. Кадр із фільму «Атлантида» (реж. В. Васянович, 2019).  
Джерело: Arthouse Traffic.



Рис. 4а. Кадр із фільму «Бачення метелика» (реж. М. Наконечний, 2022).  
Джерело: Arthouse Traffic.



Рис. 4б. Кадр із фільму «Бачення метелика» (реж. М. Наконечний, 2022).  
Джерело: Arthouse Traffic.

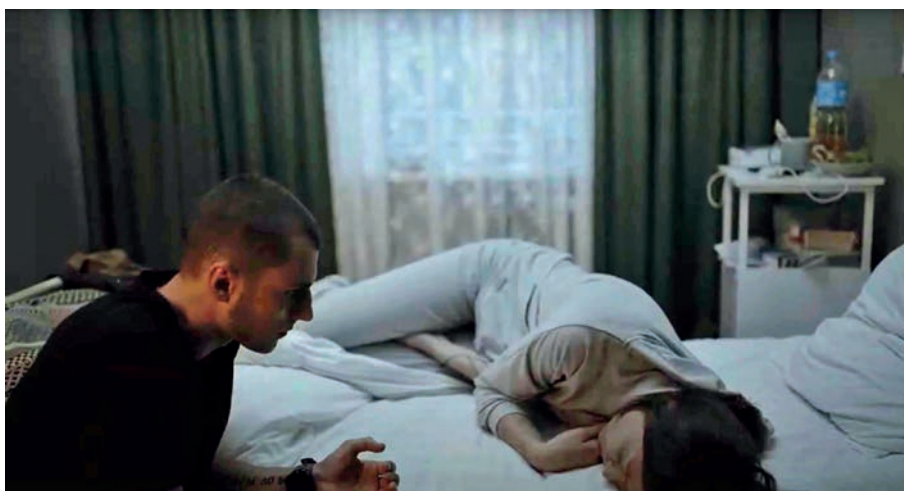


Рис. 4с. Кадр із фільму «Бачення метелика» (реж. М. Наконечний, 2022).  
Джерело: Arthouse Traffic.



Рис. 4д. Кадр із фільму «Бачення метелика» (реж. М. Наконечний, 2022).  
Джерело: Arthouse Traffic.



Рис. 4е. Кадр із фільму «Бачення метелика» (реж. М. Наконечний, 2022).  
Джерело: Arthouse Traffic.

у формі життєвого досвіду, родинної історії та соціальних структур. Злом у стрічці є спадок, який передається синам-близнюкам від давно зниклого батька — кримінального авторитета — через комплекс неповноцінності, гнів і непроговорений біль, викликані його гріхами минулого. Центральний конфлікт — новина про те, що батько знайшовся й лежить при смерті в лікарні в Люксембурзі. Подорож братів до батька перетворюється на пошуки власної ідентичності. Батько у фільмі постає фігурою відсутності й травми, відголоском токсичної маскулінності пострадянського простору. Його сини сформувалися не через батьківський приклад, а через брак любові, відповідальності й сенсу (Рис. 5а).

У цій історії амбівалентність полягає в неможливості назвати когось остаточно винним чи невинним. Батько завдав болю, але його власна історія є історією людини, породженої та зруйнованої системою. Сини зляться на нього, при цьому Коля повторює його жести, інтонації, емоційні реакції, а Вася відчайдушно намагається не бути таким, як він (Рис. 5б).

Тут злом є спадкова деформація, що народжується там, де відсутні моделі ніжності і право на слабкість. У цьому сенсі батьківська присутність у фільмі постає як своєрідний *pharmakon*<sup>1</sup>: джерело ідентичності, яке водночас отрує тих, хто змушений нести його спадок. Саме так діє те, що П. Рікер описує як незняте напруження між

<sup>1</sup> *Pharmakon* — це амбівалентна субстанція, яка одночасно лікує та отрує. У міфі «Федра» ним названо письмо, що здатне водночас підтримати пам'ять і спричинити забуття. П. Рікер використовує термін *pharmakon* для опису подвійної дії історії та травматичної пам'яті: те, що покликане зберігати, може також руйнувати.

пам'яттю та її інтерпретаціями: «...історія залишається перешкодою для пам'яті — так само, як і *pharmakon* у міфі, про який ніколи не відомо, чи є він ліками, чи отрутою, чи водночас і тим, і іншим» (Ricoeur, 2004, p. 145). У «Люксембурзі...» так проявляється міжпоколіннева травма: Коля повторює поведінку батька, не успадкувавши від нього нічого, окрім болю (Рис. 5с).

А. Лукіч перетворює травму на іронічну форму захисту. Сміх приховує сором, гнів і розгубленість. Фільм не пропонує катарсису, не формулює однозначного морального висновку. Персонажі не йдуть шляхом героя і не стають носіями зла — вони існують у полі невизначеності, де любов до батька змішується з ненавистю, а бажання впізнати минуле — з прагненням позбутися його назавжди.

Гуманізм А. Лукіча полягає в тому, що він не моралізує і не виправдовує, а демонструє людську крихкість перед спадком травми. Фільм показує зло, що є результатом інфікованості минулим. Єдиний можливий опір при такому сценарії — це сказати собі правду, навіть якщо вона не принесе полегшення (Рис. 5d).

«Люксембург...» увиразнює ще один вимір амбівалентності зла в українському кіно: зло як нездатність розірвати коло емоційного та історичного передання болю, як боротьба з невидимою тінню минулого, що визначає майбутнє більше, ніж будь-який зовнішній ворог.

В одній із новел фільму «Погані дороги» (Ворожбит, 2020) амбівалентність зла набуває форми психологічної гри влади, де традиційний поділ на героя і антагоніста руйнується на рівні етичної структури сцени. Журналістка, опинившись у замкненому просторі з бойовиком, формально постає в ролі жертви: позбавлена свободи, фізично вразлива, над нею нависає загроза смерті (Рис. 6а).

Проте візуальна й драматургічна побудова епізоду поступово демонструє, що вразливість тут не тотожна безсиллю (Рис. 6б).

Сепаратист не є демонізованим катом, його влада непевна, емоційно хаотична, позначена потребою у визнанні. Він намагається утвердити себе через приниження Іншого, але його насильство позбавлене монументальності: це влада, яка постійно сумнівається в собі та прагне підтвердження. Саме тому він переходить від

заякування до дивної потреби в діалозі, намагаючись отримати від жінки не тільки покору, а й символічну співучасть (Рис. 6с, 6d).

У свою чергу, журналістка не чинить відкритого спротиву, але її внутрішній контроль над тілесністю й страхом стає альтернативною формою суб'єктності. У її поведінці немає очікуваної драматизації жертви, але є витримка й внутрішня дисципліна (Рис. 6е, 6f).

Кульмінація сцени — миттєве вбивство агресора лопатою — відбувається поза катарсисною логікою справедливості. Хоча фізичне насильство є інтенсивним — після першого удару героїня тікає, але одразу повертається й завдає множинних ударів кам'яним блоком, супроводжуючи їх криком «На-на-на», а наприкінці плює на тіло кривдника, — цей спалах гніву не набуває форми усвідомленої помсти. Радше йдеться про афективний вибух, що не структурується нарративом відплати. Дія виглядає майже автоматизованою, так ніби суб'єктність героїні на мить розпадається, поступаючись імпульсивному механізму виживання (Рис. 6г, 6h).

У цій точці фільм формулює інший тип амбівалентності зла: зло не обмежується фігурою агресора; воно існує як «кругообіг» насильства, що може переходити від того, хто катує, до того, хто чинить спротив, не змінюючи самої логіки дії. Героїня, знищивши загрозу, не перетворюється на переможницю — вона не отримує ані сили, ані влади, ані морального піднесення. Її вчинок не встановлює справедливості і не ліквідує зло. Навпаки, він показує, що насильство не має стабільного носія: його можна чинити без наміру й без емоції. Герой і антагоніст не міняються місцями. Саме тут резонує теза С. Жижека про різницю між видимим і невидимим насильством: «суб'єктивне насильство — лише найбільш видима частина тріади... тоді як “системне” та “символічне” насильство залишаються непомітними, бо саме вони утворюють нульовий рівень, на тлі якого ми сприймаємо щось як насильство» (Žižek, 2008, p. 1–2). Новела з журналісткою оголює саме цей невидимий рівень: ситуація захоплення, страху й тілесної вразливості стає лише поверхневим шаром глибшої структури владної гри, де насильство вже присутнє як порядок середовища, як «темна матерія» стосунків, у які герої змушені вписуватися.



Рис. 5а. Кадр із фільму «Люксембург, Люксембург» (реж. А. Лукіч, 2022).  
Джерело: Netflix.



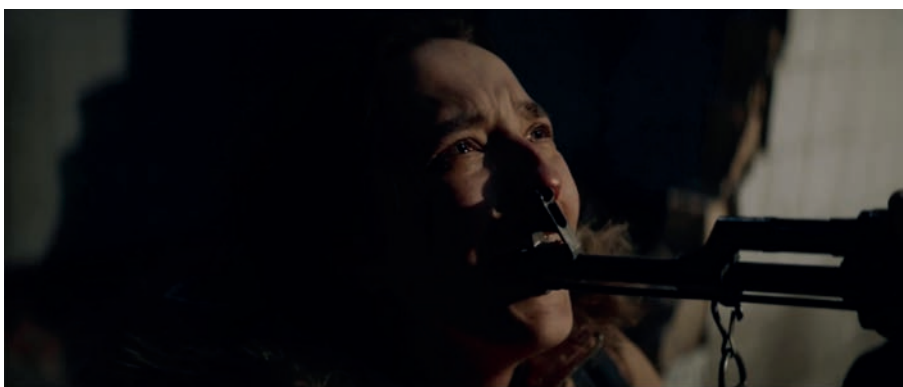
Рис. 5б. Кадр із фільму «Люксембург, Люксембург» (реж. А. Лукіч, 2022).  
Джерело: Netflix.



Рис. 5с. Кадр із фільму «Люксембург, Люксембург» (реж. А. Лукіч, 2022).  
Джерело: Netflix.



*Рис. 5d. Кадр із фільму «Люксембург, Люксембург» (реж. А. Лукіч, 2022).  
Джерело: Netflix.*



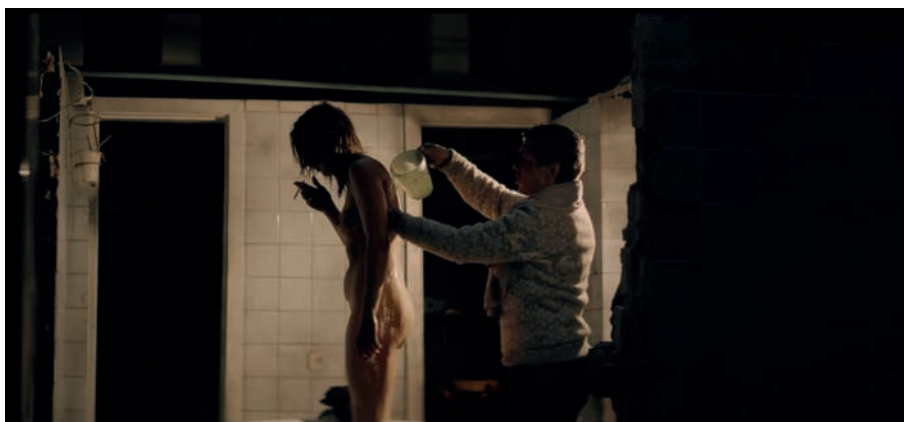
*Рис. 6a. Кадр із фільму «Погані дороги» (реж. Н. Ворожбит, 2020).  
Джерело: Arthouse Traffic.*



*Рис. 6b. Кадр із фільму «Погані дороги» (реж. Н. Ворожбит, 2020).  
Джерело: Arthouse Traffic.*



*Рис. бс, бд. Кадри з фільму «Погані дороги» (реж. Н. Ворожбит, 2020).  
Джерело: Arthouse Traffic.*



*Рис. бе, бф. Кадри з фільму «Погані дороги» (реж. Н. Ворожбит, 2020).  
Джерело: Arthouse Traffic.*



Рис. 6г, 6н. Кадри з фільму «Погані дороги» (реж. Н. Ворожбит, 2020). Скріншоти.

У цьому полягає внесок «Поганих доріг» у сучасний дискурс про амбівалентність зла: стрічка пропонує модель, де насильство не пояснюється і не виправдовується, а персонаж може одночасно бути і вразливим, і здатним завдати удару, і зберегти людяність.

Представлені приклади українських фільмів засвідчують, що зло в сучасному кінематографі має множинність форм прояву, воно пов'язане з трансформацією суб'єктності, межами приватного й колективного досвіду, а також із кризою традиційних етичних наративів. У цих стрічках зло не локалізується в окремому носіїві, не редукується до насильницького акту. Постає необхідність у систематизаційному підході, що дозволив би осмислити різні режими амбівалентності, у яких зло функціонує як досвід, наслідок, умова або невидимий тиск на суб'єкта.

Нижче пропонується типологія модусів амбівалентного зла в сучасному українському кіно, яка впливає з розглянутих випадків і водночас дозволяє концептуально оформити етичну рамку вітчизняного сучасного кіно (див. таблицю 1).

Розглянуті фільми засвідчують: амбівалентність зла в сучасному українському кіно формується як багат шарова матриця досвіду, що

охоплює онтологію світу, етику суб'єкта й внутрішню динаміку травми. Амбівалентне зло не зводиться до моральної невизначеності персонажів — воно втілене в ширших процесах історичної пам'яті, екзистенційної трансформації та внутрішнього досвіду травми.

Така багат шаровість потребує узагальнення. Важливо не лише описати окремі форми амбівалентності, а й окреслити структуру, у межах якої українське кіно сьогодні осмислює зло як досвід, як стан і як етичний виклик. Йдеться про перехід від локальних наративів до концептуальної моделі, що дозволяє пояснити, як сучасна кіномова формує нову оптику етичного бачення в умовах історичних і суспільних зрушень. Амбівалентність зла постає як багаторівнева система, що водночас відображає реальність та формує нові форми моральної чутливості й екранного мислення (див. таблицю 2).

1. *Онтологічний* модус: зло як стан світу після катастрофи. У цьому вимірі амбівалентність зла постає як фундаментальна характеристика реальності. Моральні категорії втрачають регулятивний потенціал. Дія, співчуття та етичне судження більше не визначають людську природу.

### Типологія амбівалентності зла в сучасному українському кіно

Модус амбівалентного зла	Ключова ознака	Логіка прояву	Приклади фільмів
Інтернальне / тілесне зло травми	Зло оселяється в суб'єктності	Тіло та психіка як простір вторгнення насильства; травма як внутрішній ворог	«Бачення метелика»
Інверсивно-реляційне зло	Розмивання ролей жертва / агресор	Екстремальна ситуація робить можливим перехід ролей, насильство виникає як відповідь системи	«Погані дороги»
Зло неможливої нейтральності	Намагаючись бути осторонь, герой відкриває простір злу	Відмова від позиції -> втручання насильства в приватний простір -> руйнування сім'ї та дому	«Клондайк»
Зло надмірної відповідальності	Моральний імператив веде до руйнації	Суб'єкт прагне добра, але порушена при цьому етика трансформується в наслідки, які шкодять іншим	«Памфір»
Зло виснаження й морального вакууму	Світ після катастрофи, етика знеживлення	Відсутність «зла» як дії, зло як стан	«Атлантида»
Зло спадкової травматичності	Передача болю і токсичних моделей через покоління	Відсутність злого наміру, але наслідувальне відтворення насильницьких патернів	«Люксембург, Люксембург»

Табл. 2.

### Три модуси амбівалентності зла

Рівень	Ключові ознаки	Приклади фільмів
Онтологічний рівень	– світ після катастрофи – вичерпаність етичних орієнтирів	«Атлантида»
Етичний рівень	– неможливість однозначного морального вибору – будь-яке рішення — дія чи бездіяльність — може мати руйнівні наслідки	«Клондайк» «Памфір» «Погані дороги»
Психоафективний рівень	– тіло як носій травми – трансформація ідентичності через досвід	«Бачення метелика» «Люксембург, Люксембург»

Ключові ознаки цього рівня: виснажений світ, у якому гуманістичні орієнтири втратили дієвість; домінування моральної втоми та відсутність класичної конфліктної драматургії; людина існує радше як свідок, а не як активний носій етичної позиції чи агент змін. Зло набуває онтологічного статусу — воно перестає бути моральною категорією і стає умовою існування.

Кінематографічний приклад — «Атлантида» В. Васяновича: поствоєнний простір зображено як середовище, де більше не працюють ані логіка героїчного вчинку, ані логіка зла як навмисної деструкції. Життя триває у формі виживання та виконання механічних дій. Герої не борються, а свідчать про наслідки насильства й неможливість повернення до морально-етичної системи координат.

2. *Етичний* модус: зло як наслідок дії або не дії. У цьому вимірі амбівалентність зла формується через простір морального вибору між відповідальністю та спробою уникнути залученості. Зло є наслідком рішень, прийнятих у ситуації етичної невизначеності, обмежених можливостей та тиску зовнішніх обставин.

Ключові ознаки цього рівня: персонажі діють або утримуються від дії, хоча кожен варіант несе моральні ризики; добро не гарантується навіть етичними намірами — результат може виявитися деструктивним; героїчний вибір відсутній: відповідальність постає як виснажлива внутрішня боротьба з неоднозначністю ситуації.

Кінематографічні приклади:

- «Клондайк» (М. Ер Горбач): зло проявляється в нездатності обрати сторону, нейтралітет героя призводить до трагедії;

- «Памфір» (Д. Сухолиткий-Собчук): батько порушує закон із логіки любові та відповідальності;
- «Погані дороги» (Н. Ворожбит): етичні ролі руйнуються, коли жертва інстинктивно вбиває насильника.

У цьому модусі амбівалентність зла полягає в тому, що жоден вибір не гарантує моральності: дія може стати насильством, а бездіяльність — зрадою.

3. *Психоафективний* модус: зло як травма, «інфікованість» пам'яті та ураження суб'єктності. У цьому вимірі амбівалентність зла формується через тілесну й емоційну реальність. Зло постає як щось, що проникає всередину героя, змінює здатність відчувати, довіряти, любити й бачити світ. Його джерелом є травматичний досвід. Він продовжує існувати всередині людини, незалежно від її волі.

Ключові ознаки цього рівня: травма як форма насильства, що розвивається далі після події; тіло стає носієм пам'яті, болю, підозри, руйнування ідентичності; злом є внутрішній травматичний досвід, а не зовнішній ворог; межа між жертвою і суб'єктом дії розмивається.

Кінематографічні приклади:

- «Бачення метелика» (М. Наконечний): жіноча тілесність після сексуального насильства стає полем боротьби між життям, пам'яттю й внутрішнім вторгненням зла; рішення віддати дитину як спроба повернути автономію тіла й знову увійти в простір дії;
- «Люксембург, Люксембург» (А. Лукіч): комічна форма приховує травматизацію чоловічої ідентичності через відсутність батька, неспроможність оплакати втрату; неможливість стабільної емоційної прив'язаності.

У цьому модусі зло набуває психоафективної форми, що поселяється в тілі та пам'яті. Амбівалентність полягає в нездатності повернути цілісність ідентичності після травми. Зло стає

внутрішньо присутнім, таким, що визначає спектр емоцій і можливість етичного відчуття.

**Висновки.** У цій науковій розвідці ґрунтовно досліджено феномен амбівалентності зла як ключового етичного, естетичного й наративного вектора сучасного українського кінематографу. Аналізу піддано знакові кінематографічні твори останніх років, у яких традиційна дихотомія героя й антагоніста зазнає концептуального переосмислення, а сам досвід зла інтерпретується як багатовимірна категорія, що втілюється в модусах травми, моральної втоми, екзистенційної «застиглості» або ж надмірної відповідальності. Означено, що сучасне українське кіно формує нові етичні горизонти, де зло втрачає однозначність і набуває амбівалентних форм. У цьому процесі герої більше не функціонують як носії моральної абсолютності, а радше як суб'єкти, втягнуті в складні взаємозв'язки відповідальності, пам'яті, емоційної деформації та культурного тиску.

Сучасна українська кіномова, як засвідчують розглянуті фільми, створює унікальний ландшафт морального досвіду, у якому зло не завжди виявляється актом волі чи зовнішньої агресії, а часто постає як ефект історичної обтяженості, психологічної ураженості або моральної невизначеності. Це відкриває перспективу нової філософії етичного зображення в аудіовізуальному мистецтві.

Відтак, **предметом подальших досліджень визначено** розгортання системного опису модусів амбівалентності зла в широкому спектрі аудіовізуальних текстів, а також розробку поняттєвого апарату, здатного відрефлексувати взаємодію між травматичним досвідом, суб'єктністю та модусами етичного залучення глядача, що трансформують його позицію, зокрема введення в кінознавчий науковий дискурс поняття «етичне візуальне мислення».

### Список посилань

- Агеева, В. (2023). *За лапшунками імперії: есеї про українсько-російські культурні відносини*. Віхола.
- Арендт, Х. (2021). *Айхман в Єрусалимі. Розповідь про банальність зла* (А. Котенко, Пер. з англ.). Дух і Літера.
- Бауман, З. (2022). *Модерність і Голокост* (К. Діса, Пер. з англ.). Дух і літера.
- Брюховецька, Л. (2005). «Але світ прийде на екран...» О. Довженко: теоретичне осмислення поетики кіно. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*, 40, 72–76.
- Васянович, В. (Режисер). (2019). *Атлантида* [Фільм]. Garmata Film Production; Doco Digital; Limelite; Державне агентство України з питань кіно.

- Ворожбит, Н. (Режисерка). (2020). *Погані дороги* [Фільм]. Kristi Films (у співавт. з Українським культурним фондом).
- Грабович, Г. (1997). *До історії української літератури: студії, есеї, полеміка*. Основи.
- Грицак, Я. (2022). *Подолати минуле: глобальна історія України*. Портал.
- Гундорова, Т. (2024). *Транзитна культура і постколоніальна травма*. Віхола.
- Ер Горбач, М. (Режисерка). (2022). *Клондайк* [Фільм]. Kedr Film; Protim Video Production; TRT.
- Зубавіна, І. (2007). *Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті*. Фенікс.
- Лукіч, А. (Режисер). (2022). *Люксембург, Люксембург* [Фільм]. Fore Films; Feline Films.
- Мусієнко, О. (2021). Символіка стихій як смислоутворюючий фактор у кінематографі. *Вісник КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого*, 29, 25–35. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.29.2021.248727>
- Наконечний, М. (Режисер). (2022). *Бачення метелика* [Фільм]. 4 Film; Tabor Production; MasterFilm; Sisyfos Film Production.
- Погребняк, Г. (2020). *Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ — початку ХХІ століття* [монографія]. НАКККіМ.
- Рябчук, М. (2011). *Постколоніальний синдром: спостереження*. К.І.С.
- Сухолинткий-Собчук, Д. (Режисер). (2022). *Памфір* [Фільм]. BosonFilm; Les Films d'Ici; Madants; Wady Films; Quijote.
- Assmann, A. (2011). *Cultural memory and Western civilization: Functions, media, archives*. Cambridge University Press.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection* (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1989). *Black sun: Depression and melancholia* (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press.
- Neiman, S. (2002). *Evil in modern thought: An alternative history of philosophy*. Princeton University Press.
- Plantinga, C. (1999). *The scene of empathy and the human face on film*. In C. Plantinga & G. M. Smith (Eds.), *Passionate views: Film, cognition, and emotion* (pp. 239–255). Johns Hopkins University Press.
- Ricoeur, P. (1967). *The Symbolism of evil*. Beacon Press.
- Ricoeur, P. (2004). *Memory, history, forgetting*. University of Chicago Press.
- Smith, M. (2022). *Engaging characters: Fiction, emotion, and the cinema*. Oxford University Press.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. University of California Press.
- Žižek, S. (2000). *The fragile absolute: Or, why is the Christian legacy worth fighting for?* Verso.
- Žižek, S. (2008). *Violence: Six sideways reflections*. Picador.

## References

- Aheieva, V. (2023). *Behind the scenes of the empire: essays on Ukrainian-Russian cultural relations*. Vikhola. [In Ukrainian].
- Arendt, Kh. (2021). *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (A. Kotenko, Trans. from English). Dukh i Litera. [In Ukrainian].
- Bauman, Z. (2022). *Modernity and the Holocaust* (K. Dysa, Trans. from English). Dukh i Litera. [In Ukrainian].
- Briukhovetska, L. (2005). “But the world will come to the screen...” O. Dovzhenko: theoretical understanding of the poetics of cinema. *Naukovi zapysky NaUKMA. Teoriia ta istoriia kultury*, 40, 72–76. [In Ukrainian].
- Vasianovych, V. (Director). (2019). *Atlantis* [Film]. Harmata Film Production; Doco Digital; Limelite; State Agency of Ukraine for Film. [In Ukrainian].
- Vorozhbyt, N. (Director). (2020). *Bad roads* [Film]. Kristi Films (in collaboration with the Ukrainian Cultural Foundation). [In Ukrainian].
- Hrabovych, H. (1997). *On the history of Ukrainian literature: Studies, essays, polemics*. Osnovy. [In Ukrainian].
- Hrytsak, Ya. (2022). *Overcoming the past: A global history of Ukraine*. Portal. [In Ukrainian].
- Hundorova, T. (2024). *Transit culture and postcolonial trauma*. Vikhola. [In Ukrainian].
- Er Horbach, M. (Director). (2022). *Klondike* [Film]. Kedr Film; Protim Video Production; TRT. [In Ukrainian].
- Zubavina, I. (2007). *Cinema in independent Ukraine: Trends, films, personalities*. Feniks. [In Ukrainian].
- Lukych, A. (Director). (2022). *Luxembourg, Luxembourg* [Film]. Fore Films; Feline Films. [In Ukrainian].
- Moussienko, O. (2021). The symbolism of the elements as a meaning-forming factor in cinema. *Visnyk KNUTKiT imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 29, 25–35. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.29.2021.248727>. [In Ukrainian].
- Nakonechnyi, M. (Director). (2022). *Vision of a butterfly* [Film]. 4 Film; Tabor Production; MasterFilm; Sisyfos Film Production. [In Ukrainian].

- Pohrebniak, H. (2020). *Authorial cinema in the cultural space of the second half of the XX century — early XXI century* [monograph]. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. [In Ukrainian].
- Riabchuk, M. (2011). *Postcolonial syndrome: observations*. K.I.S. [In Ukrainian].
- Sukholytkyi-Sobchuk, D. (Director). (2022). *Pamfir* [Film]. BosonFilm; Les Films d'Ici; Madants; Wady Films; Quijote. [In Ukrainian].
- Assmann, A. (2011). *Cultural memory and Western civilization: Functions, media, archives*. Cambridge University Press. [In English].
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press. [In English].
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection* (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press. [In English].
- Kristeva, J. (1989). *Black sun: Depression and melancholia* (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press. [In English].
- Neiman, S. (2002). *Evil in modern thought: An alternative history of philosophy*. Princeton University Press. [In English].
- Plantinga, C. (1999). *The scene of empathy and the human face on film*. In C. Plantinga & G. M. Smith (Eds.), *Passionate views: Film, cognition, and emotion* (pp. 239–255). Johns Hopkins University Press. [In English].
- Ricoeur, P. (1967). *The Symbolism of evil*. Beacon Press. [In English].
- Ricoeur, P. (2004). *Memory, history, forgetting*. University of Chicago Press. [In English].
- Smith, M. (2022). *Engaging characters: Fiction, emotion, and the cinema*. Oxford University Press. [In English].
- Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. University of California Press. [In English].
- Žižek, S. (2000). *The fragile absolute: Or, why is the Christian legacy worth fighting for?* Verso. [In English].
- Žižek, S. (2008). *Violence: Six sideways reflections*. Picador. [In English].

Отримано: 12.01.2026  
 Прийнято до друку: 02.02.2026  
 Опубліковано: 23.03.2026

.....  
**A. А. Демура**

аспірантка, кафедра кінознавства, Київський  
 національний університет театру, кіно і телебачення  
 ім. І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна

.....  
**A. Demura**

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

.....