

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211976](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211976)

УДК 130:7.01

Олена Щокіна

### КОМІЧНЕ В КІНЕТИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ І МЕТАМАШИНАХ-БЕШКЕТНИКАХ ЖАНА ТЕНГЛІ

*На протипагу ліриці абстрактного живопису кінетичне мистецтво за допомогою комічного оголює проблеми сучасності. Сарказм, гротеск, іронія – це найпоширеніші художні прийоми представників кінетизму. Хуліганячі метамашини Жана Тенглі через парадоксальні образи, що викликають подив і сміх, виявляються емоційною, естетичною формою реакції на соціальні, технічні та політичні проблеми. Комічне надає художнику безмежних можливостей для серйозно-жартівливого поводження із упередженнями свого часу. У статті досліджується комічне як основа кінетичного мистецтва, а зокрема метамашин основоположника кінетичного мистецтва Жана Тенглі. Його динамічні скульптури втілюють органічність елементів сміхової культури і комічних засобів.*

**Ключові слова:** комічне, метамашини, кінетичне мистецтво, сміх, іронія, гротеск.

Дивні, смішні, непередбачувані, які мріють і хуліганять – так можна сказати про метамашини швейцарського скульптора, представника напряму кінетичного мистецтва Жана Тенглі.

Комічні образи і комічні ідеї в кінетичному мистецтві – матеріал, як не можна більш відповідний для критики недосконалості техногенного світу. На протипагу ліриці абстрактного живопису кінетичне мистецтво оголює проблеми сучасності, які сьогодні вбачаються в перевиробництві, проблемах утилізації, питаннях онтологічного статусу людини в світі машинного виробництва, саморуйнуванні машин і людей. Рух має оживити застиглу матерію, стати сполучною ланкою між твором мистецтва і світом, допомогти подолати рамки традиції і більше взаємодіяти з навколишнім середовищем.

Проте за життя Тенглі такого пафосу його метамашини не носили, а виражали швидше комічний і іронічний контекст. Саме тому комічне, як викриваюча категорія, міцно увійшла до художніх творів сучасності, де дійсність піддається іронічному осмисленню. Сарказм, гротеск, іронія – це найпоширеніші художні прийоми представників кінетизму. Згідно Шеллінгу комічне є зворотнім піднесеному. Як правило, сміх амбівалентний: сміх над іншим – піднесення, а сміх над собою – очищення. І цей древній постулат знайшов відображення в творах Жана Тенглі.

Часто гротеск і іронія метамашин Тенглі схожі на чорний гумор. А

оскільки, кажучи словами дослідника Пігулевського, «джерелом «чорного гумору» виступає не панівна над світом суб'єктивність, яка прагне позбавити об'єкт реальності, а двоїста реальність, остільки літературна історія є тією вигадкою, яка доводить буденність до пароксизму, гротеску і сюрреальності, що і стає смішним» [Пігулевский 2002].

У кінетичному мистецтві стають актуальними комічні ситуації і дії як затребувані елементи гри, в якій «незадовільна» реальність замінюється симулякром, її видимістю. У цих комічних іграх часто демонструються принципи абсурду, заснованого на парадоксі і алогізмі. Таке звернення посткультури до абсурдного пояснюється руйнуванням традиційних естетичних і етичних цінностей в мистецтві і суспільстві. Комічне завжди включає в себе високорозвинене критичне зародження. Сміх – це емоційна естетична форма критики. Він надає художникам безмежні можливості для серйозно-жартівливого поводження з упередженнями свого часу. Демократизм комічного дозволяє художнику висміювати ці забобони.

Представники кінетизму прагнуть через сміх показати протиріччя навколишнього світу, в тому числі і його естетичних властивостей: потворного і прекрасного, трагічного і комічного, піднесеного і низького. Саме ці протиріччя лягли в діалог Тенглі з класичним авангардом. У 1950-ті роки він почав експериментувати з картинами Малевича і Кандинського, намагаючись надати живопису динаміки. Ці твори отримують назви «Мета-Малевич» і «Мета-Кандинський». Додавати прикладку «мета-» до своїх робіт Тенглі підказав шведський колекціонер і куратор Понтюс Хюльтен. Тенглі змушує нефігуративні роботи Малевича і Кандинського рухатися, перетворюючи їх в машини і механізми, які вчиняють рух і видають звуки. Тобто Тенглі потішним чином продовжує ідеї Кандинського, для якого дуже важливий був звук, а сам абстрактний живопис мислився за аналогією з музикою. Тільки твори Тенглі, його рухомі абстракції ніякої музики не виробляли, а створювали скрегіт, брязкіт, стукіт і інший шум. Його кінетичні роботи передбачають створення нескінченної комбінаторики, тобто ці рухомі абстракції залишають відчуття незавершеності або руйнування. В результаті чого ці серйозні абстрактні твори, які заставляють рухатися, виявляються комічними, смішними і безглуздими.

Комічне, як домінуюча естетична категорія, буде проявлятися і в подальших роботах Тенглі, а саме в механічних скульптурах, малюючих машинах, які отримали назву метаматики і метагармонії, тобто метамашини. У малюючих машинах Тенглі можна углядіти іронічне ставлення до абстракції і разом з тим прагнення усунути автора з творчого процесу і зробити твір абсолютно автономним: він і самостворюється, і самознищується. «Мета-» – як в метафізиці, метаболізмі, метафорі і

метаморфозі – дозволило Тенглі, який не хотів використовувати термін «мобіль», що закріпився за творами Олександра Колдера, максимально передати в назві значення і всю складність своїх робіт. Після смерті Тенглі його дружина і співавтор Нікі де Сен-Фалло в пам'ять цьому створила ассамбляж «Мета-Тенглі».

За метаматиками підуть руйнівні машини і саморуйнуючі твори мистецтва. У 1960 році на подвір'ї Музею сучасного мистецтва в Нью-Йорку Тенглі представив «Оммаж Нью-Йорку» або «Принесення (посвята) Нью-Йорку»: величезну металеву конструкцію, яка з гуркотом зруйнувалася на очах у глядачів. Скульптура, а по суті ассамбляж – з предметів брухту і шматків упаковки, виглядала як величезний механізм. Пущений в дію, він деякий час продовжував працювати, а потім... сам собою розвалився. Це була даремна машина, повна іронії і критики одночасно. У хиткій рівновазі споруди простежувалася вся ексцентричність її зібрання. Тріск, шум, вихлопи диму були явною пародією на серійне виробництво з його раціональною організацією і продуктивністю. Машина, зібрана з деталей і відходів, нагадувала про неминуче старіння модних товарів і сприймалася як образ суспільства споживання зісподу, коли руйнується не тільки його форма, але і зміст, душа. Інша його робота тих років – машина «Ротозаза № 2», що б'є пляшки, створена в 1967 році спеціально для Другого весвітнього конгресу щодо взаємодії у мінливому світі в Нью-Йорку. Ця робота тлумачиться як символ перевиробництва, одного з головних загроз капіталізму. На цьому наголошує саме елемент комічного – машина, яка хуліганить і створює хаос.

Отже комічне виявляло себе як руйнівне, як знищення. Взагалі знищення як художній метод в середині ХХ віку цікавило не тільки Тенглі. Наприклад, в 1953 році Роберту Раушенбергу прийшла ідея створити новий твір мистецтва, знищивши вже існуючий, що він і зробив, стерши гумкою один з малюнків Віллема де Кунінга. У 2010 році, до п'ятдесятиріччя «Оммажа Нью-Йорку», музей Тенглі в Базелі відкрив виставку Under Destruction, зібравши на ній роботи 20 сучасних художників, що працюють з темою і технікою руйнування.

Однак новаторство Тенглі пов'язано не з самим процесом руху – воно використовувалося і до нього, зокрема Олександром Колдером, Марселем Дюшаном і Ман Реем, – а з тим, що йому вдалося вдало поєднати кінетизм, готові об'єкти масового виробництва, звук, саморуйнування і видовищність хеппенінга для створення своїх мета машин. Такі незвичайні рухомі витвори мистецтва мистецтвознавець Коніл Лакост назвав «замріяні машини», або «машини, які мріють». Важливим є інтерв'ю швейцарського історика мистецтва та критика Ганса Ульріха Обриста з відомим куратором, першим

директором центру Помпиду в Парижі Понтюсом Хюльтенем, в якому розглядається мистецтво Тенглі та аналізуються його новаторські пошуки. Хюльтон каже, що у Тенглі «була справжня пристрасть до машин – та й всіляких механізмів» [Обрист 2012]. Напевно, такий інтерес можна пояснити специфікою часу: 1960-ті роки стали перехідним політичним, соціальним і технологічним періодом. Художників, що працювали в ці роки, Кетрін Ку, американський історик мистецтва, критик і куратор, називає «космічними художниками» [Ку 2019; Kuh1965].

Машини Тенглі втілюють агресію і небезпеку механізованого світу і, в той же час, відбивають динамічність сучасної епохи, де все знаходиться в русі, і навіть саме зображення стає рухомим з появою кіно і телебачення. Інше можливе тлумачення цього інтересу, про який говорить арт-критик Ірина Кулик в лекції про Тенглі, – необхідність реабілітувати техніку, яка в той момент асоціювалася з нещодавно закінченою Другою світовою війною. І в одному, і в іншому випадку Тенглі показує, що машина – це щось безпорадне, крихке, смішне і здатне до саморуйнування [Кулик 2015].

На початку участі у Всесвітній виставці в Монреалі в 1967 році Тенглі пояснював в інтерв'ю французькому телебаченню: «Очевидно виникло питання про те, як замінити твір мистецтва в умовах складного контексту нашої індустріальної і автоматизованої епохи, як зробити твір психологічно ефективним за допомогою простих засобів для дуже розпещеної і досвідченої публіки, виходячи з того, що зображення стало рухатися з виникненням телебачення і кіно, або з того, що сама публіка оточена машинами і механізмами. Це означає, що її інтереси і відчуття змінилися за останні 50 років. Тепер ми живемо інакше. Тому мені здалося важливим задуматися про те, як змінити природу творів мистецтва в контексті настільки динамічної епохи» [De Saint-Phalle 2010].

Однак роботи Тенглі складно назвати машинами, це скоріше антимащини, створені без конкретної мети, здатні зруйнуватися в будь-який момент, втілюючи собою анархію в протигагу суворій продуманості і впорядкованості справжніх машин. Коніл Лакост називає Тенглі «майстром поломок, сумнівів і випадковості» [5].

Випадковий і непередбачуваний характер функціонування механізмів Тенглі зумовив їх близькість до видовищності і театральності нового жанру – хеппенінга, що розвивався в 1950-ті роки. 12 листопада 1959 року в лондонському Інституті сучасного мистецтва Тенглі проводив цикломатичний вечір, де очевидним стало, що його роботи – це не просто рухомі скульптури, а скоріше учасники імпровізованої вистави. Через рік свій «Оммаж Нью-Йорку» Тенглі опише як поетичну декларацію та ситуацію. «Я постарався створити найкрасивіший об'єкт в світі,

найкрасивішу саморуйнівну машину з тих, що коли-небудь будував. Вона була схожа на білий привид на чорному тлі. Я змусив всі елементи працювати один проти одного і задумував все дійство як спектакль» [6].

Серед інших хеппенінгів Тенглі – «Етюд до кінця світу I і II», видовищні дії зі вибуховими металевими конструкціями, що відбулися у 1961 році в саду датського музею «Луїзіана» і в 1962 році в пустелі штату Невада. У листопаді 1970 року в рамках фестивалю, приуроченого до десятиріччя «Нового реалізму», Тенглі провів карнавальний хеппенінг «Перемога»: він встановив перед Міланським собором величезний фалос, який вивергас феєрверки, а потім згорас.

У 1956 році Жан Тенглі в своїй студії познайомився з художницею Нікі де Сен-Фалль, і скоро вони почали жити і працювати разом. Тенглі ввів Сен-Фалль в коло нових реалістів, став підтримувати і допомагати здійснювати деякі її проекти: наприклад, він купив рушницю, з якої де Сен-Фалль розстрілювала свої картини, що плакали фарбами. Тенглі також, за порадою подруги, доповнював свої машини новими, незвичними, більш крихкими матеріалами: пір'ям, волоссям тощо.

Де Сен-Фалль і Тенглі працювали і над спільними проектами. Одним із перших був зроблений в 1966 році для Модерну Мусет в Стокгольмі на замовлення директора музею Понтюса Хюльтена і у співпраці зі шведським художником Пером Олофом Ультведтом – «Вона». Це фігура лежачої жінки величезних розмірів. Її придумала Сен-Фалль, Тенглі спроектував каркас. Скульптура таємно будувалася в музеї протягом шести тижнів. В середині неї знаходилися галерея, кінотеатр, бар і планетарій, потрапити до яких можна було через прохід, що розташовувався між її ніг. За словами Жана Тенглі, в середині скульптури складалося відчуття, що людина потрапила одночасно і в храм, і на завод, що дуже точно відповідало такому різному і такому взаємодоповнюючому мистецтву де Сен-Фалль і Тенглі.

У 1967 році вийшов проект для Всесвітньої виставки в Монреалі, де на запрошення Міністерства культури де Сен-Фалль і Тенглі представляли Францію. Вони створили «Фантастичний рай», наповнений жіночими скульптурами де Сен-Фалль і чоловічими конструкціями Тенглі. Нижній жіночий світ протиставлявся агресивним і загрозливим машинам, день – ночі, міфологічне начало, сновидіння і мрії – механічному світу. При цьому, незважаючи на страхітливий вигляд, конструкції Тенглі були досить тендітними, а за рахунок руху – легкими, тоді як скульптури де Сен-Фалль статичними. Все їхнє мистецтво було побудовано на протиставленнях, але при цьому, за словами Тенглі, спільна робота дозволяла їм «творити краще, створювати щось нове, експериментувати з матеріалами і виходити з цієї роботи переможцями». Змагання йшло їм тільки на користь.

Саме Сен-Фалль переконала Тенглі, який створював до цього порівняно невеликі машини, в тому, що завдяки монументальності його твори зможуть потрапити не в зібрання багатих колекціонерів, а в громадський простір і стануть доступні широкому загалу. В кінці 1960-х років механізми Тенглі стали ще масштабнішими, для їх створення та монтажу залучалися цілі команди фахівців. Сьогодні, правда, цим вже нікого не здивувати: в майстернях таких художників, як Джефф Кунс, Дейміан Херст, Аніш Капур і Метью Барні, працюють десятки співробітників.

Французький мистецтвознавець та письменник М. Коніль-Лакост назвав Жана Тенглі художником-демократом. Свої комічні і парадоксальні роботи Тенглі намагався виставляти в громадських просторах: парках, дворах лікарень і музеїв. Художник прагнув зробити своє мистецтво доступним найширшій глядацькій аудиторії, погоджувався на пропозиції створювати проекти для публічних місць. Демократичним та грайливо комічним був підхід Тенглі і до вибору матеріалів, його велика увага до них. Якщо з самого початку головну роль в його роботах грав металобрухт, то поступово він додає до нього дерево, кістки, черепи, пір'я, ганчірки, іграшки та інші знахідки зі звалищ і згарищ. Коніль-Лакост навіть склав хронологію, за якою відстежується, в які роки вперше з'являються в роботах Тенглі ті чи інші матеріали: в 1954-му – листи заліза і дерево, в 1959-му – колеса, в 1960-м – металобрухт, друкарські машинки, холодильники, пір'я і та інш. [Conil-Lacoste 1989].

Тенглі часто працював у співавторстві, залучаючи у своє мистецтво і глядачів, що можуть привести деякі з його механізмів в рух. Бешкетні метамашини Тенглі отримують багато функцій – це не тільки конструкції, які пожвавлюють, руйнують мистецтво, але і змінюють повсякденність, активно вступають в діалог з нею, переосмислюючи її та даючи їй випереджальні завдання. Самі матеріали, які використовує Тенглі, – металолом, друкарські машинки, холодильники, пір'я, різноманітне сміття – видають звуки, складають враження оживлого смітника, інформаційного непотребу і надлишку, виглядають комічно, але саме через це комічне вони провокують сміх та переосмислення сучасності та її проблематики у багатьох сферах людського життя.

Іронічне ставлення до ролі художника в творчому процесі пізніше знайде розвиток у творчості інших митців, наприклад, Аніша Капура, про скульптуру якого німецький куратор Екхард Шнайдер одного разу зауважив: «... роль художника як джерела і двигуна емоцій передається самому твору (механізму). <...> Глядач опиняється свідком безперервного процесу постійної трансформації, початок і кінець якого лежать поза його увагою, і звершення в цьому процесі стає синонімом знищення» [Шнайдер 2015].

Отже сміх, іронія в кінетичному мистецтві стають вирішальними категоріями як в художніх засобах і методах, так і у можливості репрезентації творчості і його сприйняття. Таким чином, комічне, знайшовши втілення в метамашині Тенглі, і сьогодні є найбільш актуальним і затребуваним як конструктивний дієвий елемент дисипативної системи сучасного мистецтва.

#### Список використаної літератури

- Ку, К. (2019) *Распад. Суть современного искусства*. Москва; Берлин: Директмедиа Паблишинг, 131 с. Дата звернення: 18.04.2020. Режим доступу: <https://books.google.com.ua/>.
- Кулик, И. (2015) *Жан Тэнгли — Роман Зигнер*. Образовательный центр Музея «Гараж», лекция № 7, цикл лекций: несимметричные подобию. [Видеозапись]. Дата звернення: 18.04.2020. Режим доступу: [https://www.youtube.com/watch?v=ut\\_WP1LJMс0&vl=ru](https://www.youtube.com/watch?v=ut_WP1LJMс0&vl=ru).
- Обрист, Х.-У. (2012) *Краткая история кураторства*. Москва: Ad Marginem, Дата звернення: 18.04.2020. Режим доступу: <https://artguide.com/posts/251-khans-ul-rikh-obrist-kratkaiia-istoriia-kuratorstva-m-ad-marginem-2012-281>.
- Пигулевский В. (2002) *Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму*. Ростов-на-Дону: Фолиант, 418 с. Дата звернення: 18.04.2020. Режим доступу: <http://www.urgi.info/urginfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/>.
- Херрманн, Х.-К. (2010) *Мета-механика. Театр машин Жана Тэнгли*, в: *Логос*, Москва, № 1 (74), с. 137. Дата звернення: 18.04.2020. Режим доступу: [http://www.logosjournal.ru/arch/31/art\\_271.pdf](http://www.logosjournal.ru/arch/31/art_271.pdf).
- Шнайдер Э. (2015) *Аниш Капур. Моя алая родина*, в: *Каталог выставки в Еврейском музее и центре толерантности*, Москва: Еврейский музей и центр толерантности, сс. 22–23.
- Kuh, K. (1965) *Recent Kinetic Art. In Nature and Art of Motion*. New York: Studio Vista, 116 p.
- Conil-Lacoste, M. (1989) *L'Energie de l'insolence*. Paris: Edition de la Différence, 33 p.
- De Saint-Phalle, N. (2010) *et Jean Tinguely: les Bonnie and Clyde de l'art* [Видеозапись], документальный фильм, реж. Faure, Louise, Zorn Production; DVD video (55 min): couleur (PAL), sonore; En ligne. Дата звернення: 18.04.2020. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=3y-I-KpxiG8>.

Елена Щекина

#### КОМИЧЕСКОЕ В КИНЕТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ И ХУЛИГАНЯЩИЕ МЕТАМАШИНЫ ЖАНА ТЭНГЛИ

В противоположность лирики абстрактной живописи кинетическое

искусство посредством комического обнажает проблемы современности. Хулиганские метамашини Жана Тэнгли через парадоксальные образы, вызывающие удивление и смех, являют собой эмоциональную эстетическую форму реакции на социальные, технические и политические проблемы. Комическое предоставляет художнику безграничные возможности для серьезно-шутливого обращения с предрассудками своего времени. В статье исследуется комическое как основа кинетического искусства, а в частности метамашин основоположника кинетического искусства Жана Тэнгли.

**Ключевые слова:** комическое, метамашини, кинетическое искусство, смех, ирония, гротеск.

Olena Shchokina

#### THE COMIC IN KINETIC ART AND THE HOOLIGAN METAMACHINES OF JEAN TANGLEY

In contrast to the lyrics of abstract painting, kinetic art through the comic reveals the problems of modern times. Sarcasm, grotesque, irony - these are the most common artistic techniques of representatives of kinetism. Jean Tangley's hooligan metamachines through paradoxical images that cause surprise and laughter, are an emotional aesthetic form of reaction to social, technical and political problems. The comic provides the artist with endless possibilities for seriously - jokingly playing with the prejudices of his time. The article explores the comic as the basis of kinetic art, and in particular the metamachine of the founder of kinetic art, Jean Tangley. His dynamic sculptures embody the organic elements of laughter culture and comic means. Aggression and the danger of a mechanized world and at the same time the dynamism of the modern era is expressed through comic means. The proximity of man and machine in the possibility of being funny, contradictory, fragile and mortal is noted. Tangley's bullying metamachines simultaneously revitalize and destroy the visual art, change everyday life and perception. The materials that Tangley uses — scrap metal, typewriters, refrigerators, pens, rubbish — produce sounds and give the impression of an animated garbage dump, information rubbish and an overabundance, look comic, provoke laughter and rethinking reality. The random and unpredictable and therefore often comic nature of the functioning of the Tangley mechanisms determined their closeness to the spectacularity and theatricality of the new genre developing in the 1950s - happening. Tangley's innovation lies not only in the fact that he made his works to move, but also in the fact that through the comic in his own metamachines, he was able to successfully combine kinetism, mass market products, sound, self-destruction and entertainment of the happening. It could be confidently said that the comic, having found embodiment in the Tangley

*metamachines, has even become the most relevant and demanded today, representing a constructive and effective element of the dissipative system of the contemporary art.*

**Keywords:** *comic, metamachines, kinetic art, laughter, irony, grotesque.*

#### References

- Ku, K. (2019) *Raspad. Sut sovremennogo iskusstva*. [The essence of modern art] Moskva; Berlin: Direktmedia Publishing, 131 p. Retrieved April 18, 2020, from <https://books.google.com.ua/>
- Kulik, I. (2015) *Zhan Tengli — Roman Zigner* [Jean Tinguely-Roman Signer]. Obrazovatelnyj centr Muzeya «Garazh», lekciya № 7, cikl lekcij: nesimmetrichnye podobiya. [Videozaps]. Retrieved April 18, 2020, from [https://www.youtube.com/watch?v=ut\\_WP1LJMc0&vl=ru](https://www.youtube.com/watch?v=ut_WP1LJMc0&vl=ru)
- Obrist, H.-U. (2012) *Kratkaya istoriya kuratorstva* [A brief history of supervision]. Moskva: Ad Marginem, Retrieved April 18, 2020, from <https://artguide.com/posts/251-khans-ul-rikh-obrist-kratkaia-istoriia-kuratorstva-m-ad-marginem-2012-281>.
- Pigulevskij V. (2002) *Ironiya i vymysel: ot romantizma k postmodernizmu* [Irony and Fiction: From Romanticism to Postmodernism]. Rostov-na-Donu: Foliant, 418 p. Retrieved April 18, 2020, from: <http://www.urginfo.ru/urginfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/>
- Herrmann, H.-K. (2010) *Meta-mehanika. Teatr mashin Zhana Tengli* [Meta mechanics. Car Theater Jean Tinguely], v: *Logos*, Moskva, № 1 (74), p. 137. Retrieved April 18, 2020, from [http://www.logosjournal.ru/arch/31/art\\_271.pdf](http://www.logosjournal.ru/arch/31/art_271.pdf).
- Shnajder E. (2015) *Anish Kapur. Moya alaya rodina* [Anish Kapoor. My scarlet homeland], v: *Katalog vystavki v Evrejskom muzee i centre tolerantnosti*, Moskva: Evrejskij muzej i centr tolerantnosti, pp. 22–23.
- Kuh, K. (1965) *Recent Kinetic Art. In Nature and Art of Motion*. New York: Studio Vista, p. 116.
- Conil-Lacoste, M. (1989) *L'Energie de l'insolence*. Paris: Edition de la Difference, p. 33.
- De Saint-Phalle, N. (2010) *et Jean Tinguely: les Bonnie and Clyde de l'art* [Videozapis], dokumentalnyj film, rezh. Faure, Louise, Zorn Production; DVD video (55 min): couleur (PAL), sonore; En ligne. Retrieved April 18, 2020, from <https://www.youtube.com/watch?v=3y-I-KpxiG8>.

*Стаття надійшла до редакції 20.04.2020*

*Стаття прийнята 20.04.2020*

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211977](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211977)

УДК 130:2

*Ніна Ковальова, Віктор Левченко*

#### АБСУРД І ОПТИКА КОМІЧНОГО В МУЗИЧНОМУ ТЕАТРИ ХХ СТ.

*В статті проаналізовано сучасна художня діяльність музичного театру, що базується на ідеї абсурду. Абсурдистська настанова розглядається як естетична позиція, що передбачає в якості невід'ємної складової іронічну компоненту. Досліджено актуальні мистецькі практики, що за допомогою трансгресії трансформують естетичні канони раціоналізму, ставлячи під сумнів засади традиційного конституювання глядацької ідентичності. Виявлено наслідки нової оптики комічного, що спричинена деконструкцією традиційного естетичного бинару «сміхове – серйозне». Аналіз зроблений на матеріалі актуальних музичних вистав та композиторської творчості другої половини ХХ ст. та початку ХХІ ст.*  
**Ключові слова:** *абсурд, комічне, музичний театр, глядацька ідентичність, трансгресія, деконструкція, іронія, естетичний шок, гротеск.*

Взаємодія комічного і трагічного, що є характерною для традиційного мистецтва, на початку ХХ століття трансформується на нову настанову. Остання висвітлює світоглядну позицію на сприйняття світу в новій оптиці ХХ століття як своєрідної «комедійної трагічності» або «трагічної комедійності». Абсурдність життя тепер трактується як незаперечний онтологічний факт. Відповідно в ХХ столітті набувають поширення художні практики, які спираються на ідею абсурду як на свій регуляторний механізм. Абсурдистські художні практики ґрунтуються тепер на філософії абсурду, яскраво представлені в інтелектуальних розвідках екзистенціалістів, особливо у Альбера Камю. У своїй аргументації філософ застосовує естетичний критерій: за його міркуваннями неминуча абсурдність існування може бути компенсована лише красою, що робить життя гідним продовження. Естетична позиція іронічної відстороненості зазначається Камю як необхідна для виживання в абсурдному світі [Camus 1955].

Відповідно до філософії абсурду нові мистецькі практики відкидають естетичні канони раціоналізму, засоби універсальної логіки, оголюють зворотній бік сенсу і через сміх відкривають людині абсурдні сторони його існування.

Засновник так званого «театру жорстокості» Антонен Арто в своїй книзі «Театр і його Двійник» формулює основні закони нового драматичного мистецтва. Драматург піддає різкій критиці розважальний «дігістивний» театр, і закликає повернутися обличчям до жорстокого життя, відмовитися