

УДК 7.038:7.01:316.334.56

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.9>

Дузінкевич Мирослав Михайлович,

Член об'єднання сценічних митців США USA local 829

Член Національної спілки художників України

Член Salmagundi Club New York

ORCID ID: 0009-0009-2393-6067

duzinkevychmiroslav@gmail.com

ОБРАЗ АРЛЕКІНА, КАРНАВАЛЬНІСТЬ І ГРА ЯК ЗАСІБ ПОДОЛАННЯ ВІДЧУЖЕННЯ В УРБАНІСТИЧНОМУ КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

В статті висвітлено багатоаспектний матеріал стосовно трансформації образу арлекіна, маски та феномену карнавалу в контексті сучасної урбаністичної культури та візуального мистецтва. Розглядається еволюція цього класичного образу, що пройшов шлях від фігури commedia dell'arte до метафори лімінальної ідентичності митця-мігранта у глобальному місті. Проаналізовано фундаментальний зсув у розумінні феномену гри за Йоганом Хейзінгою, де добровільна, вільна дія замінюється на примусовий механізм виживання, продиктований економічними та соціальними ролями «Суспільства спектаклю» за Гі Дебором.

Порушено проблематику екзистенційного відчуження та необхідності самоконструювання ідентичності у фрагментованому міському просторі з особливим акцентом на досвіді НьюЙорка. Простежено різноманітні прояви маски як захисної оболонки та критичного інструменту у творчості митців різних епох та напрямів. Досліджено використання цієї образності у психологічному, політичному та соціокультурному ключах на прикладах мистецьких практик Пабло Пікассо, Хуана Переса Агіррегойкоа, Луїзи Невельсон, Гордона Матта-Кларка та Джеффа Кунса. Центральним матеріалом для аналізу обрано художню практику Мирослава Дузінкевича, в якій арлекін стає уособленням українського досвіду адаптації та самоствердження у транскультурному середовищі.

Автор порівнює поетику внутрішньої драми М. Дузінкевича з іронічною критикою ринку через симулякри Дж. Кунса, а також стратегію перетворення міських уламків на форму самоідентифікації в Л. Невельсон та Г. МаттаКларка. Обґрунтовано, як використання маски дозволяє митцям порушувати найбільш соціальні, національні та кар'єрні проблеми, не втрачаючи при цьому власної автентичності. У статті використовуються наступні методи: іконологічний – для визначення глибинного значення образу арлекіна в різних мистецьких контекстах; концептуальний – для аналізу та застосування теоретичних рамок; структурно-антропологічний – для вивчення стану лімінальності, митцямігранта та суспільної антиструктури; компаративний – для порівняльного аналізу творчих стратегій митців.

Наукова новизна полягає у визначенні арлекіна як універсального образу сучасної урбаністичної ідентичності, що функціонує як екзистенційна стратегія в мегаполісі. Разом з тим аналізується роль маски як інструменту подолання відчуження через самоконструювання та створення власного міського міфу. Стаття передбачає введення до наукового обігу аналізу практики українського митця Мирослава Дузінкевича в контексті світових тенденцій осмислення лімінальності в сучасному мистецтві Нью-Йорка.

Арлекін, маска та карнавал як інструменти гри виявилися ефективним засобом вираження індивідуальності, соціального протесту та ідеологічного викриття в сучасному візуальному мистецтві. Ці творчі підходи розширюють можливості осмислення ідентичності та адаптації, підтверджуючи, що гра у великому місті є життєво необхідною стратегією для збереження внутрішньої цінності перед лицем суспільства спектаклю.

Ключові слова: арлекін, маска, гра, карнавал, лімінальність, сучасне мистецтво, урбаністичний контекст, суспільство спектаклю, відчуження, ідентичність.

Duzinkevych Myroslav. THE IMAGE OF THE HARLEQUIN, CARNIVALESQUE, AND PLAY AS A MEANS OF OVERCOMING ALIENATION IN THE URBAN CONTEXT OF CONTEMPORARY ART

The article explores the multifaceted transformation of the figure of the harlequin, the mask, and the phenomenon of the carnival within the context of contemporary urban culture and visual arts. It examines the evolution of this classical figure, tracing its path from commedia dell'arte to a metaphor for the liminal identity of the migrant artist in the global city. The research analyzes the fundamental shift in the understanding of the phenomenon of play elements, as defined by Johan Huizinga, where voluntary, free action is replaced by a compulsive survival mechanism dictated by the economic and social roles of Guy Debord's "Society of the Spectacle".

The research addresses the problem of existential alienation and the necessity of selfconstruction of identity within the fragmented urban space, with a particular emphasis on the experience of New York City. The paper traces the diverse manifestations of the mask as both a defensive shell and a critical instrument in the work of artists across different eras and movements. The use of this imagery is investigated through psychological, political, and sociocultural lenses, using the artistic practices of Pablo Picasso, Juan Pérez Agirregoikoa, Louise Nevelson, Gordon Matta-Clark, and Jeff Koons as case studies. The artistic practice of Ukrainian artist Myroslav Duzinkevich is chosen as the central material for analysis, where the harlequin becomes the personification of the Ukrainian experience of adaptation and selfaffirmation in a transcultural environment.

The author compares the poetics of internal drama in M. Duzinkevich's work with the ironic critique of the market through J. Koons' simulacra, as well as the strategy of transforming urban fragments into a form of selfidentification in L. Nevelson and G. Matta-Clark. The study substantiates how the use of the mask allows artists to address the most pressing social, national, and career issues without sacrificing their authenticity.

The article employs the following methods: iconological – to determine the profound meaning of the harlequin's image across different artistic contexts; conceptual – for the analysis and application of theoretical frameworks; structural-anthropological – for studying the state of liminality of the migrant artist and societal anti-structure; comparative – for the analysis of artists' creative strategies.

The scientific novelty lies in defining the harlequin as a universal figure of contemporary urban identity, functioning as an existential strategy within the megalopolis. Furthermore, the role of the mask as a tool for overcoming alienation through selfconstruction and the creation of a personal urban myth is analyzed. The article introduces the practice of the Ukrainian artist Myroslav Duzinkevich into academic discourse within the context of global trends in the comprehension of liminality in contemporary New York art.

The harlequin, the mask, and the carnival, as instruments of play, prove to be an effective means of expressing individuality, social protest, and ideological exposure in contemporary visual art. These creative approaches expand the possibilities for comprehending identity and adaptation, confirming that the game in the big city is a vital strategy for preserving inner value in the face of the Society of the Spectacle.

Key words: harlequin, mask, game, carnival, liminality, contemporary art, urban context, society of spectacle, alienation, identity.

Вступ. Образ арлекіна та феномен карнавалу традиційно розглядаються як простір тимчасового звільнення, де маска дозволяє виявити приховане «Я» у світі гри. Однак, у сучасному мегаполісі, особливо такому динамічному як Нью-Йорк, ця добровільна гра трансформується у примусовий механізм виживання, диктований економічними та соціальними ролями. Автор статті – художник і дослідник Мирослав Дузінкевич сам змушений був опинитися в такій ролі, коли у 2020 році почав інтегруватися мистецьке середовище Нью-Йорка. В цьому контексті він вдало продовжив використовувати образ арлекіна, який пронизує всю його мистецьку практику. Арлекін у нього виступає метафорою вразливої, але адаптивної ідентичності, що перебуває в процесі самоконструювання

в умовах урбаністичного тиску. Актуальність дослідження полягає у необхідності проаналізувати, як цей класичний архетип допомагає митцям осмислити власні стратегії самоствердження та подолання відчуження у мегаполісах.

Матеріали та методи. Дослідження побудоване на комплексному міждисциплінарному підході, що поєднує методи мистецтвознавства, філософії та соціокультурної антропології. Формально-стилістичний та іконологічний аналіз використовується для інтерпретації композиції, технік та смислового навантаження ключових образів у власних творах М. Дузінкевича. Проведений порівняльний аналіз його творчості з художніми стратегіями Пабло Пікассо, Луїзи Невельсон, Ніка Кейва, Гордона

Матта-Кларка, Хуана Переса Агіррегойкоа та Джеффа Кунса. Через теорію гри Йогана Хейзінга [1] та концепцію Гі Дебора [2] проводиться аналіз ролей у мегаполісі, а теорія симулякрів Жана Бодрієра [3] для використання для викриття поверхневості та критики кітч. Власна ситуація митця в Нью-Йорку аналізується через лімінальний аналіз Віктора Тернера [4] та урбаністичний аналіз М. Карповця [5].

Аналіз літератури. Теоретичне осмислення феноменів гри та відчуження ґрунтується на класичних працях, що створюють основу для аналізу. Праці Й. Хейзінга «Homo Ludens» [1] і Г. Дебора «The Society of the Spectacle» [2] окреслюють протиріччя між вільною дією та примусом, що є центральною темою статті. В. Тернер в книзі «The Ritual Process» [4] надає антропологічні інструменти для осмислення порогового стану митця-мігранта. Монографія Максима Карповця «Місто як світ людського буття» [5] використовується для аналізу урбаністичного простору як конкурентного поля для ідентичностей. Корисними для нашого дослідження були також кілька інших праць, зокрема, статті арт-критиків стосовно виставок в MOMA, Carreras Mugica і Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles, на які будуть посилання в тексті. Це дозволяє позиціонувати досліджувану практику у діалозі зі світовим артпроцесом.

Метою цієї статті є комплексний аналіз еволюції та функціонального значення архетипу арлекіна феномену карнавалу та маски у сучасному мистецтві як універсального засобу осмислення та подолання урбаністичного відчуження та кризи ідентичності, з особливим фокусом на досвіді НьюЙорка.

Результати. Карнавал як форма гри відкриває людині простір тимчасового звільнення від соціальних масок. Водночас, він створює іншу, глибшу маску, через яку виявляється справжнє «Я». У цьому парадоксі живе арлекін – фігура, що поєднує сміх, меланхолію, свободу і залежність від сцени. В історії європейської культури він постає як архетип людини-гравця, що існує між реальним світом та ілюзією. Його костюм,

зшитий із клаптиків, є символом фрагментованої ідентичності та низького соціального статусу, але його спритність дозволяє йому залишатися вічно життєздатним.

Якщо арлекін у своїй класичній формі створює простір добровільної гри та тимчасового звільнення, то мегаполіс перетворює цю гру на примусовий механізм виживання. Сприймаючи фігуру арлекіна як метафору вразливої, але адаптивної ідентичності, ми бачимо, як сучасне місто диктує людині сценарій безкінечних перевтілень, що є сутністю її відчуження.

Для виживання у великому місті індивіду треба грати багато ролей. Людина прибуває сюди, сповнена мрій і готовності довести свою неповторність, але мегаполіс одразу нав'язує їй сценарій, у якому треба бездоганно виконувати ролі, що постійно змінюються. Вранці вона мусить бути вантажником, вдень – асистентом, ввечері – прибиральником або барменом. Десь поміж цим вночі їй, можливо, вдасться присвятити трохи часу творчості. Це є низкою відчужених дій, які диктуються економічною необхідністю «Суспільства спектаклю», яке в однойменній книзі описав ще в 1967 р. Гі Дебор [2]. Вона мусить грати ці ролі, змінювати маски, щоб залишитися у грі, перетворюючись на товар, що адаптується до вимог ринку.

Й. Хейзінга визначає гру як добровільну дію, що відбувається у свідомо встановлених часових і просторових межах, де є свій порядок і обов'язкові правила [1, с. 23]. Цей перехід від вільної гри до екзистенційного примусу знайшов своє відображення і в українській філософській думці. М. Карповець у монографії «Місто як світ людського буття» підкреслює, що мегаполіс постає середовищем конструювання ідентичності, де людина змушена постійно підтверджувати власну присутність і право на простір серед інших. Місто стає ареною, у якій ідентичності перебувають у стані конкуренції: «Закономірно, що інша ідентичність – особливо у процесі міграції – постає конкурентною, навіть тією, що претендує на руйнування традиційних матриць городянина... Це виняткова ситуація для міста, де

рівень конкуренції дуже високий» [5, с. 215]. Саме конкуренція на тлі урбаністичного хаосу змушує індивіда використовувати соціальні маски.

Для багатьох цей шлях видається надто складним. Хтось перестає розрізняти де маска, а де реальність. Дехто ламається, стає аутсайдером. Інші навпаки – у грі знаходять свою силу і власну втому перетворюють на мистецтво. Митці, які пройшли цей складний шлях і не зламалися, поступово створюють свою сцену із власними правилами. Десь у цій точці боротьби між собою і роллю народжується справжня щирість.

Така динаміка адаптації характерна для багатьох поколінь митців. Наприклад, Жан-Мішель Баскія, починав як вуличний художник без постійного житла, перетворив власну боротьбу за виживання на складну гру між високим і низовим, переносячи мову графіті на полотна. Йозеф Бойс, коли пережив війну, вибудував образ митця-шамана. Кожна його публічна поява ставала актом гри з владою і суспільством. Йоко Оно і Марина Абрамович перетворили саме тіло на арену соціального спротиву, показуючи, що в межах своєї ролі в місті людина має право бути справжньою.

Луїза Невельсон (уродженка України) упродовж десятиліть намагалася інтегруватися в американське мистецьке середовище. Лише у шістдесят років їй вдалося досягти слави, але до того їй довелося працювати натурницею, асистенткою інших художників, прибиральницею. Їй навіть доводилося збирати пляшки, дерев'яні ящики, щоб здати і отримати хоча б якісь гроші. Проте, якраз ці уламки і стали основним матеріалом для її інсталяцій. У випадку Л. Невельсон криза її не зламала, а стала способом самопізнання. Вона перетворила фрагментарність на форму. Таким чином її чорні, білі та золоті дерев'яні конструкції збирали у цілісні мистецькі твори її розсипане по всьому НьюЙорку «Я».

У творах Л. Невельсон маска проявляється через перетворення об'єктів. Вона брала уламки меблів, деталі міських відходів, і переодягала їх у нові форми, фарбуючи в монохром [6, с. 99]. Її інсталяції стають

масками міста. Урбаністичні уламки перетворюються в обрядову сцену. Це глибоко карнавальний процес: знецінене та відкинуте отримує іншу роль і нову гідність, як відбулося і з самою Л. Невельсон. Тепер міський простір стає ареною гри, в якій, за Й. Хейзінгою, культура виявляє свою найглибшу сутність – здатність створювати іншу реальність [1, с. 11].

Так виникають явища, близькі до *Gesamtkunstwerk*: коли художник формує повну естетичну, смислову і навіть екзистенційну систему – власний міф, нову реальність, що поглинає глядача. Такий принцип тотального твору мистецтва близький і американському художнику Гордону МаттаКларку. Він працював із маргінесами міст, коли буквально розрізав будівлі навпіл або вирізав секції цілих споруд, трактуючи їх як просторові композиції.

Подібно до Л. Невельсон Г. МаттаКларк «збирав себе» як художника на маргінесах Нью-Йорка в проєкті «Fake Estates» 1973–74 pp. (рис. 1).

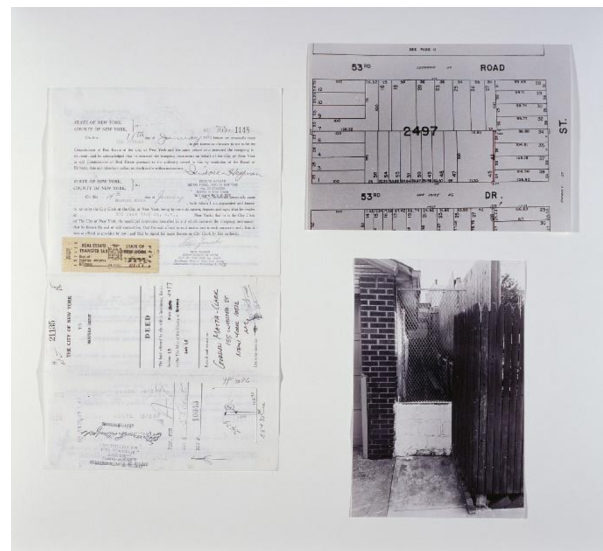


Рис. 1. Матта-Кларк Г. «Fake Estates». 1973–74 pp.

Фото: guggenheim.org

Це серія дій та документальних об'єктів, в якій Г. МаттаКларк купував або оформлював право власності на маргінальні урбаністичні шматочки (надто вузькі смужки землі між будинками, крихітні зайві клаптики міської землі), які на практиці нічого не варті і не

піддаються забудові. Отримані папери, кадастрові карти, фотографії ділянок і художні об'єкти (колажі, карти, плани) склали колажну серію, яку Г. МаттаКларк виставляв у галереях [7].

Цей жест висвітлював абсурдні механіки міської власності: правова система може оформити що завгодно, але це не перетворює простір на корисний ресурс. По факту людина володіє клаптиком землі в Нью Йорку, але це все одно нічого їй не дає. Замість того, щоб працювати з престижними локаціями, Г. МаттаКларк робив художній простір із того, що суспільство вважало непотрібним. Так як в Л. Невельсон уламки дерев'яних меблів, ящиків та інструментів стали частинами її цілісного скульптурного світу, так і крихітні клаптики придбаної землі в НьюЙорку разом із документами на них стали елементами його власного міського міфу та інструментами самоконструювання художньої ідентичності.

Це і є сучасна маска як правова й символічна ідентифікація, що дозволяє митцеві проявитись у великому місті і перетворити відчуження на творчу зброю.

В цю логіку самозбирання, гри й трансформації гармонійно вплітається історія Мирослава Дузінкевича – українського художника, який з 2020 року будує себе в тому самому мегаполісі та переживає свій власний процес адаптації та ідентифікації. Головними персонажами його творів часто стають арлекіни. Це своєрідні метафори людини, яка входить у нове урбаністичне середовище, де виживання залежить від здатності змінювати ролі, маски і жести. Якщо Г. МаттаКларк володів реальними клаптиками землі, які нічого насправді людині дати не можуть, то М. Дузінкевич володіє знайденими образами арлекінів, масок, театру і карнавалу, які він переносить у контекст НьюЙорка.

Арлекін – це фігура, що одночасно відкрито й приховано перебуває всередині міського хаосу. Це персонаж, який адаптується через гру, долаючи мовні, професійні та соціальні бар'єри. Він мусить постійно перемикаватися між ролями художника, працівника,

мігранта, спостерігача, учасника. У цьому сенсі арлекіни М. Дузінкевича стають стратегіями виживання і уособлюють наші емоції, сумніви, рани й радощі – усе те, що ми приховуємо за щоденними масками. Для нього арлекін – ніжна і водночас драматична фігура, яка викриває крихкість людини, але робить це з поетичною легкістю.

Маска арлекіна дає людині простір для гри, де вона може перезібрати себе, знайти нове обличчя, створити власний міський міф, і врешті вписатися в мегаполіс, не розчиняючись в ньому. Маски дозволяють показати те, що без них людина ніколи не сказала б у голос. Через них М. Дузінкевич досліджує питання ідентичності, вразливості та ролей, які ми граємо щодня – іноді свідомо, іноді ні. Його арлекін перебуває між приватним і публічним, українським і американським досвідом. Це фігура пороговості, яка не належить остаточно жодній категорії. Антрополог Віктор Тернер описав би цей стан як лімінальний: «Лімінальні істоти ні тут, ні там; вони перебувають між призначеними та впорядкованими законом позиціями, звичаєм, конвенцією та церемоніалом... їхні неоднозначні та невизначені атрибути виражаються великою різноманітністю символів у багатьох суспільствах, які ритуалізують соціальні та культурні переходи» [4, с. 95]. Саме тому це так добре описує досвід людини, що опиняється в мегаполісі, де зміна ролей є умовою виживання.

Такі роботи, як «Musicians» 2008 р. (рис. 2)pp або «Quartet» 2010 р. (рис. 3), М. Дузінкевича можна прочитувати як мікромодель карнавальної взаємодії людей з урбаністичним тілом. Музиканти, театральні фігури, архетипи *commedia dell'arte* у цьому контексті втілюють щоденну гру адаптації, яку переживає кожен мешканець мегаполісу. **НьюЙорк** сам є гігантською сценою, де людина змушена управляти власною видимістю, перемикаючи ролі, модулювати соціальні інтонації. Маска дозволяє рухатись крізь різні соціальні середовища і ставати тим, ким ти насправді не є. У картині «Pair» (2021 р.) один з персонажів тримає маску в руках, а не одягає на обличчя. Цей жест



Рис. 2. Дузінкевич М. «Musicians», 2008 р.

Фото надане автором



Рис. 3. Дузінкевич М. «Quartet», 2010 р.

Фото надане автором

натякає на свідомий контроль над роллю. Він знає, коли її потрібно використати, а коли можна безпечно зняти.

Фігури М. Дузінкевича теж ніби зіткані з різних фактур, стилів, декоративних площин. Художник поєднує густі нашарування фарби, різкі, майже графічні процарапування і тонку, напівпрозору пластику облич, виконаною технікою лесування, як в роботі «Quartet». Цей прийом створює відчуття подвійної реальності: одна – тілесна, повна хаотичної енергії, інша – майже привидна, крихка, позачасова.

Мегаполіс завжди карнавальний, оскільки він допускає співіснування несумісних темпів, культур, жестів. «Quartet» М. Дузінкевича матеріалізує цю ідею у вигляді злагодженої різноголосості. Музика квартету є метафорою того, як різні маски міських ролей звучать разом, утворюючи ритм, який і є життям НьюЙорка. «Quartet» стає моделлю соціальної перформативності, у якій кожна фігура виконує свою партію, але водночас мусить чути інших. Маски й соціальні голоси тимчасово зливаються у спільну ритмічну тканину.

Ця ідея перегукується зі знаменитою мозаїкою в переході між станціями метро до Times Square «Each One, Every One, Equal All» (рис. 4) авторства Ніка Кейва – художника з Чикаго.

Це робота, інкрустована керамічною плиткою, що простягається на 360 футів і демонструє більше двох десятків танцюючих фігур, одягнених у яскраві костюми з пір'я та хутра. Ці енергійні персонажі створені за мотивами його серії «Soundsuits», які самі по собі є засобом карнавального гротеску та маскою. Вони були створені як відповідь на соціальне напруження та расову несправедливість.

Сам художник так описав свою роботу: «Таймс-сквер – одне з найжвавіших, найрізноманітніших і найдинамічніших місць на планеті. Для цього проєкту я взяв кольори, рух і взаємодію людей на поверхні, об'єднав їх у потужну і компактную енергетичну масу, яку переніс під землю і поширив по всій станції та проходах. «Every One» поміщає



Рис. 4. Кейв Н. «Each One, Every One, Equal All», 2022. Фото: МТА/Trent Reeves

глядача в центр перформансу, безпосередньо пов'язуючи його з "Soundsuits" як частину інклюзивної спільноти, що відрізняється від інших» [8].

У місті метро часто виступає як загальний простір, де кожен має свою роль і присутність. Пасажир метро фактично сам стає учасником карнавалу, коли дивиться на фігури, які танцюють чи рухаються поруч. Н. Кейв говорить про костюми, які маскують тіло, створюють другу шкіру, що ховає расу, гендер та клас, змушуючи глядача дивитися без осуду. Фігури в костюмах об'єднуються у веселий карнавал, але одночасно мають силу та присутність. Це і метафора індивідуальності у великому місті, і спосіб говорити про соціальні теми рівності, різниці, видимості чи маргінальності.

Цей стан теж відповідає лімінальній фазі, яку В. Тернер означив як «пороговий простір» або «буття між і поміж» («betwixt and between») [4, с. 95]. У цьому проміжному стані символічно знімаються всі звичні соціальні ієрархії та статуси. Хоча кожен має свою унікальність, в кінцевому підсумку ми всі маємо рівний статус гідності та присутності в цьому просторі. І Нік Кейв, і Мирослав Дузінкевич говорять про те саме.

Місто – це карнавал переходу, де кожен жест стає актом самоідентифікації, а маска стає шляхом до того, щоб бути побаченим і почутим, не втрачаючи себе.

Візуальний масштаб, яскрава кольористика, перформативний характер – це все відгук на сучасну публічну мистецьку практику США, яка прагне бути інклюзивною, інтегрованою у повсякденне середовище, доступною широкій аудиторії.

Історія самого образу арлекіна у мистецтві показує, як цей карнавальний архетип може бути інтегрований у внутрішній світ особистості. Художники використовували маску арлекіна, щоб дослідити власну лімінальність та роль митця-аутсайдера в урбаністичній драмі. Чи не найяскравішим прикладом арлекіна як альтерего є комедіанти Пабло Пікассо, яких він створював під час «Рожевого періоду» 1904–1906 рр. Тоді митець теж намагався інтегруватися в мистецьку спільноту Парижа і відчував особисту кризу та відчуженість. Його арлекін часто самотній, замислений і меланхолійний, як у роботі «Арлекін, що сидить на червоному дивані», 1905 р. (рис. 5), що перетворює зовнішній карнавал на внутрішню філософську драму. Вільям Рубін підкреслював цю

психологічну ізоляцію. Аналізуючи картину «Сім'я комедіантів» 1905 р., він зазначав, що ці фігури, об'єднані професією, залишаються глибоко роз'єднаними на психологічному рівні, що робить їх вразливими перед світом. В. Рубін писав: «Їхні обличчя та очі виражають глибоку самотність, незважаючи на їхню фізичну близькість. Вони є метафорою індивідуальної ізоляції у колективному існуванні» [9, с. 33]. Таким чином, маска арлекіна в П. Пікассо слугує захисною оболонкою для вразливої, поетично відчуженої особистості. М. Дузінкевич переносить цей архетип у сферу інтимного та особистого, що є важливою відмінністю від публічної карнавальності Н. Кейва.



Рис. 5. Пікассо П.
«Harlequin Sitting on a Red Couch», 1905 р.

Фото: pablo-ruiz-picasso.net

Ця меланхолійна індивідуалізація є у роботі М. Дузінкевича «Друзі» 2010 р. (Рис. 6) Центральний образ був написаний із сина художника. Фігура хлопчика арлекіна випромінює глибоку поетичну зосередженість. Тут маска стає тонкою захисною оболонкою, що дозволяє дитині, яка перебуває в лімінальному стані, захистити найбільш автентичний і вразливий досвід в моменти гри. У такий спосіб арлекін М. Дузінкевича подібно до пікассівського,

стає екзистенційним механізмом самоствердження, що подолав відчуження через утворення внутрішньої цінності.



Рис. 6. Дузінкевич М. «Friends», 2010 р.

Фото надане автором

Через Арлекіна П. Пікассо освоював нові форми, від аналітичного кубізму до монументального класицизму і повернення до тілесності. Його маска зберігає елемент гротескної відчуженості, але П. Пікассо використовує її для романтизації творчої свободи.

Іспанський художник Хуан Перес Агіррегойко використовує образи арлекінів чи клоунів у зовсім інших – постмодерних та політичних ключах. Його фігури є критичними символами та ідеологічними лінзами, що слугують для сатири та деконструкції. Х. П. Агіррегойко критикує культ індивідуалізму, політичну порожнечу та фальшивість сучасної влади.

Естетика Х. П. Агіррегойко графічна, іронічна, спрямована на соціальну сатиру і сприймається близько до авангардної політичної графіки. Його гротеск відчужує глядача від комфортного сприйняття реальності, наголошуючи на незручності життя в умовах капіталістичної ідеології. Його арлекіни та клоуни особливо в ранніх серіях 1990-х років «Las Sombras», «Deseo» зображені

незграбними та схематичними. Вони є анти-тезою як психологічної глибини П. Пікассо, так і поетичної чутливості М. Дузінкевича.

Художник використовує образ тигра, який перетворює на маску гегемонського лібералізму і культу особи. Цю серію він називає «El imperio americano» (рис. 7). Пабло Монтблан вказує, що ми бачимо люту тварину, що втілює гегемонський лібералізм. Тигр часом атакує метеликів і руки, але також зображений у стані спокою. Його ніби-то люту пародіюється в кітчевих зображеннях. Образ тигра пом'якшується, його маскулінність фемінізується. Відчувається його незграбність і котяча лінь [10].



Рис. 7. Агіррегойкоа Х. П. «El imperio americano».

Фото: artepuntos.com

Х. П. Агіррегойкоа часто представляє малюнки, які подібно коміксам містять цитати і вульгарні фрази. Написи вступають в конфлікт із самим зображенням. Це подвоює ефект клоунади та іронії, підкреслюючи, що офіційна мова (офіційна позиція влади чи пропаганда) приховує справжні, часто брудні мотиви. Художник своїми роботами каже, що утопія режиму перетворилася на гротескного, абсурдного клоуна, що керує світом [11].

Це прочитується в картині «Exito Comunismo» 2020 р. (Рис. 8) і є еталонним прикладом гострої критичної сатири, де клоунада використовується як інструмент ідеологічного викриття. На полотні зображена фігура, схожа на політичного коментатора,

яка проголошує, що сучасні соціальні рухи (гендерна ідеологія, екологізм, мультикультуралізм) руйнують класичні західні інститути і актуалізують комунізм. Критична сатира полягає у навмисній гіперболізації та абсурдному спрощенні складної соціальної динаміки: художник зводить усі прогресивні рухи до єдиної, зловісної, але комічної комуністичної змови, тим самим висміюючи параноїдальну риторику ультраконсервативних кіл.



Рис. 8. Агіррегойкоа Х. П. «Exito Comunismo». 2020.

Фото: artviewer.org

Сам характер сміху, яким майстерно володіє арлекін, має силу розвінчувати штучне, фальшиве, надмірно серйозне, що є прямою відповіддю на істерику клоуна-коментатора Х. П. Агіррегойкоа. Якщо сміх П. Пікассо був засобом захисту власної ізоляції, а сміх Х. П. Агіррегойкоа – сатирою над владою, то їхня спільна функція – руйнування фальші.

Колективний, всеосяжний сміх є найстарішою і найефективнішою формою антиструктури. Жан Дювільє розглядає сміх як колективний жест, здатний скидати ієрархічні системи і відкривати простір для нових форм спільності. Саме цей визвольний, колективний

та універсальний сміх, який підхоплює і перевертає всі рівні критики, від внутрішньої драми до глобальної політики, є фінальною функцією арлекіна, дозволяючи йому тимчасово подолати відчуження і відновити зв'язок між індивідом і спільнотою [12, с. 14].

Ця визвольна функція клоунади, яка у творчості Х. П. Агіррегойкоа була спрямована на деконструкцію політичної фальші та висміювання буржуазного пафосу, знаходить свій парадоксальний відгук у роботах Джеффа Кунса. Хоча Дж. Кунс не використовує прямо образ арлекіна, його мистецтво є найвищою формою гри з маскою, зокрема, кітч, суспільства споживання та естетичної банальності.

Дж. Кунс ставить під сумнів саму цінність та серйозність мистецтва. Він перетворює мистецтво на вишукану, дорогу клоунаду ринку. Таким чином, якщо арлекін Х. П. Агіррегойкоа висміює політичну структуру, то Дж. Кунс інтегрує в себе економічну структуру, використовуючи її гламурну, глянцеvu маску для іронічного коментування меж між високим мистецтвом і комерцією. Митець бере найгірші зразки масмаркету та абсурдної, дешевої релігійної чи медійної іконографії і відтворює їх у дорогих, блискучих матеріалах. Він демонструє, що елітарний мистецький світ мегаполісу прагне поглинути і монетизувати навіть найпримітивнішу, найбільш кітчеву естетику. Це іронічний карнавал смаку, де низьке стає абсурдно високим, і навпаки, як от як-от фігура Майкла Джексона із серії «Banality» 1988 р. (Рис. 9) чи «Baloon Dog» (Рис. 10) Мегаполіс очікує постійної демонстрації успіху, впевненості та контролю. Людина прагне виглядати так само ідеально, гладко та бездоганно, як скульптури Дж. Кунса, транслуючи це в соцмережах. Для цього вона полірує свій фасад, аби бути такою ж блискучою, як «Baloon Dog». Це призводить до того, що людина часто вдягає маску поверхневості і стає порожнім товаром.

Твори Дж. Кунса можна пояснити тим, що Жан Бодріяр назвав симулякрами – копіями без оригіналу. Вони блискучі та ідеальні, але позбавлені глибини та справжньої сутності. Якщо аналізувати творчість Дж. Кунса



Рис. 9. Кунс Дж.
«Michael Jackson and Bubbles», 1988.

Фото: jeffkoons.com

через Ж. Бодріяра, то можна констатувати, що поведінка індивіда в сучасному мегаполісі свідчить про настання епохи гіперреальності, і це призводить до смерті реального [3, с. 122]. Людина в мегаполісі, яка прагне створити такий же ідеальний, відполірований фасад для соціальних мереж, сама перетворюється на симулякр чи маску поверхневості, метою якої є лише максимізація ринкової привабливості як товару.

Це явище, у свою чергу, розкривається через теорію Гі Дебора, де мистецтво Дж. Кунса функціонує як невід'ємна частина «Суспільства спектаклю» [2, с. 15–17]. У цьому суспільстві цінність мистецтва та індивіда визначається їхньою видимістю,



Рис. 10. Кунс Дж. «Baloon Dog (Orange)», 2010.
New York, Seagram Building.

Фото: Lindsay Pollock

ціною та здатністю генерувати бажання. Дж. Кунс інтегрує економічну структуру, перетворюючи мистецтво на спектакль найвищої цінової категорії, в той час як людина в мегаполісі змушена грати роль, що відповідає вимогам цього ж спектаклю, приймаючи маску для подолання відчуження через зовнішню демонстрацію успіху.

Висновки. Образи карнавалу, арлекіна, маски та гри зберігають свою гостру актуальність як для американських, так і для українських великих міст. Урбаністичний простір, незалежно від національного контексту, вимагає від індивіда множинності ролей і постійної адаптації, що породжує універсальні проблеми відчуження та пошуку ідентичності.

У мегаполісі маска стає необхідним інструментом для підняття найболючіших соціальних, національних, політичних та кар'єрних проблем. Твори Мирослава Дузінкевича використовують маску, щоб осмислити відчуження, лімінальність та національну ідентичність. Його арлекін є метафорою українського досвіду, який самоконструюється в іноземному середовищі, долаючи мовні та соціальні бар'єри. Подібно комедіантам Пабло Пікассо, його герої занурюються у глибокий внутрішній

світ, і за допомогою масок намагаються знайти собі місце в суспільстві.

З іншого боку, колективний карнавал, як у мозаїці Ніка Кейва «Each One, Every One, Equal All» на Times Square, використовує костюми, щоб замаскувати расу, гендер та клас. Це створює тимчасову спільноту, де знімаються соціальні ієрархії, що дозволяє митцеві говорити про расову несправедливість та інклюзивність у публічному просторі.

Арлекіни і клоуни Хуана Переса Агіррегойкоа та кітчсимулякри Джеффа Кунса піднімають політичні та економічні проблеми. Вони висміюють фальш ідеології та перетворюють мистецтво на дорогу клоунаду ринку, демонструючи, як суспільство споживання поглинає та монетизує навіть найпримітивніші образи.

Фігура арлекіна є універсальним архетипом для культури сучасного великого міста. Вона водночас є і захисною оболонкою для вразливої, самотньої ідентичності, і критичною лінзою для аналізу соціальної структури, і інструментом колективної рівності. Усі ці маски – від психологічної ізоляції до соціального протесту – свідчать про те, що гра у великому місті є життєво необхідною стратегією для того, щоб, залишаючись у системі, не розчинитися в ній.

Література:

1. Хейзінга Й. Homo Ludens / Пер. з англ. Мокровольський О. Київ: «Основи», 1994. 250 с.
2. Debord, G. (2014). *The Society of the Spectacle*. Ed. and transl. by K. Knabb. Oakland, CA: PM Press.
3. Бодріяр Ж. Симулякр і симуляція / Пер. з фр. Ховхун В. Київ: «Основи», 2004. 230 с.
4. Turner V. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca, New York : Cornell Paperbacks Cornell University Press. 1977.
5. Карповець М. Місто як світ людського буття : монографія. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2014. 258 с.
6. Speaks E. D. Experiencing Louise Nevelson's Moon Garden. *American Art*. 2007. 21(2). 96–108. URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/9c74/ac323b0e7cfa527d3d1809c962e154faba1b.pdf> (дата звернення 29.10.2025).
7. Spector N. Gordon Matta-Clark Reality Properties: Fake Estates. Solomon R. Guggenheim Museum. 2023. URL: <https://guggenheim.org/artwork/5210> (дата звернення 3.11.2025).
8. Ebert G. Nick Cave's Energetic 'Soundsuits' Dance Along the New York City Subway in a 360Foot Mosaic. URL <https://thisiscolossal.com/2021/09/nick-cave-soundsuit-mosaic/> (дата звернення 5.11.2025).
9. Rubin W. *Picasso in the collection of The Museum of Modern Art*. New York : The Museum of Modern Art. 1972. URL: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_1855_300298976.pdf (дата звернення 5.11.2025).
10. Montalbán P. Liberalismo feroz teñido de color (y humor). 2025. URL: <https://artepuntos.com/2025/10/16/liberalismo-feroz-tenido-de-color-y-humor/> (дата звернення 14.11.2025).
11. Art Viewer. Juan Pérez Agirregoikoa at Carreras Mugica. 2024. URL: <https://artviewer.org/juan-perez-agirregoikoa-at-carrerasmugica-2/> (дата звернення 14.11.2025).
12. Duvignaud J. *Le propre de l'homme: Histoire du comique et de la dérision*. Paris: Hachette. 1985.

References:

1. Kheizinha, Y. (1994). *Homo Ludens [Homo Ludens]* / Per. z anhl. Mokrovolskyi O. Kyiv : “Osnovy” [in Ukrainian].
2. Debord, G. (2014). *The Society of the Spectacle*. Ed. and transl. by K. Knabb. Oakland, CA: PM Press.
3. Bodriar, Zh. (2004) *Symuliakr i symuliatsiia [Simulacra and Simulation]* / Per. z fr. Khovkhun V. Kyiv : “Osnovy” [in Ukrainian].
4. Turner, V. (1977) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca, New York : Cornell Paperbacks Cornell University Press.
5. Karpovets, M. (2014) *Misto yak svit liudskoho buttia: monohrafiia [The City as a World of Human Being: Monograph]*. Ostroh: Vydavnytstvo Natsionalnoho universytetu “Ostrozka akademiia” [in Ukrainian].
6. Speaks, E. D. (2007). Experiencing Louise Nevelson’s Moon Garden. *American Art*. 21(2). 96–108. Retrieved from: <https://pdfs.semanticscholar.org/9c74/ac323b0e7cfa527d3d1809c962e154faba1b.pdf> (дата звернення 29.10.2025).
7. Spector, N. (2023). Gordon Matta-Clark Reality Properties: Fake Estates. Solomon R. Guggenheim Museum. Retrieved from: <https://guggenheim.org/artwork/5210> (дата звернення 3.11.2025).
8. Ebert, G. Nick Cave’s Energetic ‘Soundsuits’ Dance Along the New York City Subway in a 360Foot Mosaic. Retrieved from <https://thisiscolossal.com/2021/09/nick-cave-soundsuit-mosaic/> (дата звернення 5.11.2025).
9. Rubin, W. (1972). *Picasso in the collection of The Museum of Modern Art*. New York : The Museum of Modern Art. Retrieved from: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_1855_300298976.pdf (дата звернення 5.11.2025).
10. Montalbán P. (2025). Liberalismo feroz teñido de color (y humor). Retrieved from: <https://artepuntoes.com/2025/10/16/liberalismo-feroz-tenido-de-color-y-humor/> (дата звернення 14.11.2025) [in Spanish].
11. Art Viewer (2024). Juan Pérez Agirregoikoa at Carreras Mugica. Retrieved from: <https://artviewer.org/juan-perez-agirregoikoa-at-carrerasmugica-2/> (дата звернення 14.11.2025).
12. Duvignaud, J. (1985), *Le propre de l’homme: Histoire du comique et de la dérision*. Paris: Hachette [in French].

Стаття надійшла: 04.12.2025

Прийнято: 17.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025