

УДК 7.036(410):069.5(477-25)

Олена Оніщенко

“РЕКВІЄМ” Д. ХЕРСТА ЯК ТРАНСКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

Анотація. У статті аналізується “Реквієм” Д. Херста в контексті культуротворчих процесів ХХ ст.

Ключові слова: транскulturне, контекстне, поліфонічне, елітарне мистецтво, масове мистецтво.

Аннотация. В статье анализируется “Реквием” Д. Херста в контексте культуротворческих процессов ХХ в.

Ключевые слова: транскulturное, контекстное, полифоническое, элитарное искусство, массовое искусство.

Summary. The article analysis D. Herst’s “Rekviem” in the context of cultural creative processes of XX cent.

Key words: transcultural, context, polyphonic, elite art, mass-art.

Актуальність статті та ступінь розробленості проблеми. Творчість британського митця Демієна Херста, що останніми роками є предметом вельми активних дискусій, до яких залучені представники різних сфер гуманістики, є явищем транскультурного масштабу. Залучення терміна “транскультурне” до загальної характеристики доробку художника ставить перед дослідником певні вимоги, оскільки це складне і багатовимірне поняття набуло статусу самостійної теоретичної проблеми, стимулювавши оригінальні наукові розвідки на теренах України і щодо транскультурного як такого, і щодо проблематики спорідненого характеру¹.

Зрозуміло, що ми не вдаватимемося до ґрунтовного осмислення терміна “транскультурне”, адже це потребує звернення до концепцій тих теоретиків, котрі предметно вивчали цю проблему. Принагідно зазначимо, що навіть побіжний аналіз відповідного теоретичного досвіду свідчить про зосередженість уваги на “транскультурності” представників різних галузей філософської думки, а отже — про її очевидний міждисциплінарний характер.

Мета статті. Розгляд естетико-мистецтвознавчого виміру проблеми “транскультурного” також потребує окремого докладного відпрацювання, проте ми максимально звузимо його, зважаючи, що термін “транскультурне” вживається нами стосовно конкретного митця — Д. Херста, більш того, стосовно його конкретного проекту — “Реквієму”.

Зазвичай це багатоаспектне поняття використовувалося в аналізі творчості представників елітарного мистецтва, що відкривало дослідникам можливості осмислення проблеми часового чинника, поєднання національного та загальнолюдського, особливостей художньої інтерпретації митцем засад тих чи тих теоретичних концепцій тощо. Сьогодні ситуація з терміном “транскультурне” набагато ускладнюється, адже до низки чинників, які визначають його сутнісну характеристику, додається ще один — взаємозв’язок елітарного і масового мистецтва, що у випадку “Реквієму” набуває особливого загострення.

Наукова новизна. Розглядаючи специфіку поєднання елітарного і масового мистецтва у

проекті Д. Херста, дослідник неминуче опиняється в доволі складній ситуації, яка зумовлена необхідністю виокремлення тієї концептуальної домінанти, що буде підґрунтям його розвідки і визначить в такий спосіб логіку її руху. Наразі варіантів чимало, зважаючи на ті активні теоретичні напрацювання, що в умовах ХХ ст. відбувалися на теренах естетики, мистецтвознавства, соціології, психології. Серед концепцій, в яких засадничою є ідея паритету, взаємозв’язку тощо, особливе місце посідає принцип діалогічності. Зрештою окремі складові проекту Д. Херста — конкретні твори чи певні мотиви — було б можливим розглядати в такому річищі, розмірковуючи, як один з найвідоміших представників сучасного мистецтва вдається до потужного культуротворчого діалогу. Проте така постановка проблеми швидше є метафоричною, оскільки діалогічність передбачає наявність принаймні двох суб’єктів, котрі прагнуть стати співрозмовниками, а отже, стосовно Д. Херста такий підхід видається штучним. Саме тому, характеризуючи специфіку культурного взаємозв’язку всіх рівнів у проекті художника, видається доцільним зробити наголос на значенні інших чинників, передусім *контекстного* і *поліфонічного*, що пояснює особливості художнього мислення Д. Херста.

Проблема художнього мислення, конкретизована нами на прикладі означеного проекту англійського митця, посідає важливе місце в царині гуманітарного знання. Про це свідчить потужна історична традиція її осмислення, що бере свій початок від доби Античності, продовжуючи й сьогодні стимулювати науковий інтерес дослідників. У монографії “Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс” О. Поліщук, вдаючись до ґрунтовного та всебічного аналізу цього явища, виокремлює такі його “класичні ознаки”: “специфічне співвідношення форми і змісту; чуттєва природа й одночасно практично-матеріальна зумовленість; асоціативність й метафоричність відображення як особливого пізнавального процесу та виду інтелектуальної діяльності, який забезпечує створення і розуміння художніх творів” [3, 61]. Такі риси, вочевидь, притаманні художньому мисленню Д. Херста, проте

йому властиві й інші, що характеризують, а зрештою — і визначають динаміку розвитку сучасної культури. Серед них особливу увагу привертають два принципи: контекстне та поліфонічне, адже “ у гносеології художнє мислення, на відміну від абстрактно-понятійного, розглядається як мислення, що зберігає у своїх формах специфіку чуттєвого стану пізнання. Однак за такого підходу вважається, що, *спираючись на чуттєві дані, художнє мислення виходить за межі живого споглядання у сферу узагальненого* (курсив мій. — О. О.) та сутнісного відображення дійсності” [3, 61]. Виділена нами теза видається показовою і щодо контекстного і поліфонічного як таких, і щодо контекстного та поліфонічного у творчості Д. Херста. Наразі виокремимо ті наукові дослідження, в яких означені проблеми розглядаються на загальнотеоретичному рівні.

Український естетик і соціолог культури Р. Шульга, аналізуючи питання культурної поліфонічності, безпосередньо виходить у площину постулату контекстного. Так, дослідниця апелює до розвідки В. Розіна “Контекстне, поліфонічне мислення — перспектива XXI століття”, зазначаючи принципове твердження її автора, згідно з яким “контекстом можна вважати ту форму дійсності або діяльності, що зливаються і сплітаються з мисленням, сприяючи його подальшому розвитку” [6, 28]. Отже, принцип контекстного стає своєрідним поштовхом для визначення перспектив культурної динаміки, рухом уперед на теренах сучасного культуротворення. Практичну реалізацію цього теоретичного висновку ми спостерігаємо й у “Реквіємі” Д. Херста, що виявляється як на змістовному, так, у певних випадках, і на формальному рівні. Водночас важливим чинником цього проекту є, як вже наголошувалося, і його поліфонічність, що, передусім, спрямована на оригінальний взаємозв’язок елітарного та масового мистецтва, який, своєю чергою, визначає взаємовплив різноманітних художніх напрямів, видів мистецтва та ін. Тож симбіоз контекстного і поліфонічного, що сприяв широті резонансу “Реквієму”, стає вагомим підтвердженням висновку сучасних науковців стосовно перспектив культури XXI ст.

Головним мотивом проекту Д. Херста є смерть, що інтерпретується митцем у різних вимірах і аспектах, стимулюючи в аудиторії суперечливі враження. У “Реквієму”, як відомо, є відверті прихильники, так само, як і відверті супротивники, проте найважливішим і найпоказовішим є те, що цей проект не залишає нікого байдужим. Фактично кожний з його експонатів, переважна більшість з яких мають статус самостійних творів, цілком органічно об’єднуються в єдиний цикл, підпорядковуючись лейтмотиву “Реквієму”, що стає дивовижним подразником людської чуттєвості.

Для менш підготовленої аудиторії проект Д. Херста є відвертою шоковою терапією, яка виявляє свої наслідки на суто зовнішньому рівні: тварини у формальдегіді, відрізана голова корови, медичні інструменти та препарати тощо; для інтелектуалів — це привід провести самооцінку рівня своєї обізнаності, поринаючи у світ складних асоціацій, до яких спонукає чи не кожний експонат “Реквієму”.

Хоча у своїх численних інтерв’ю Д. Херст свідомо дистанціюється від будь-якого наукового чи мистецького контексту, позиціонуючи свою творчість як своєрідну *tabula rasa*, висловимо припущення, що митець принаймні не до кінця відвертий, декларуючи таку позицію. І якщо, скажімо, “медичні пошуки” художника, котрий прагнув до “глобального експерименту”, могли й не бути “включеними” у відповідний контекст європейських культуротворчих процесів, які ототожнюються зі спадщиною Е. Золя, братів Гонкурів, Т. Манна та ін., то обраний Д. Херстом лейтмотив “Реквієму”, а зрештою — ракурс його втілення, видається спорідненим концептуальним орієнтиром фундатора психоаналітичної теорії З. Фрейда.

Характеризуючи сутність свого проекту, митець зазначає: “Реквієм — це пісня про щось похмуре, але також і про позитивне. Це кінець, але так само початок чогось нового”. Проте найголовнішою видається інша думка Д. Херста, що значною мірою пояснює специфіку спрямованості його творчості взагалі: “Смерть — це частина життя, це природно, не треба її лякатися” [2]. Процитовані фрагменти, на нашу думку, виявляють очевидні пере-

тини з концепцією еротико-танатологічного комплексу З. Фрейда.

Як відомо, фундатор психоаналізу був переконаний, що логіку цивілізаційного процесу визначає боротьба між Еросом і Танатосом, інстинктом життя та інстинктом смерті. Показово, що ця вельми складна і багатоаспектна проблема стала предметом аналізу вченого в контексті його різних праць. Проте ми виокремимо дві тези, що, зрештою, виконали важливе концептуальне навантаження у двох принципових працях З. Фрейда: “Я і Воно” та “По той бік принципу насолоди”. На сторінках першої вчений, спираючись на власний досвід лікаря-практика, висловлює думку, що “немає фактів для проведення такої капітальної відмінності між еротичними потягами і потягами до смерті” [4, 187].

У другому дослідженні З. Фрейд виокремлює домінанту, що об’єднує обидва потяги — принцип задоволення: “«потяги до життя» більше стосуються наших внутрішніх сприйняттів, будучи порушниками миру, приносячи разом із собою напругу, вирішення якої сприймається як задоволення. Потяг до смерті, як видається, впливає на нас повсякчасно. Принцип задоволення підпорядковано потягу до смерті” [5, 255].

Отже, збіг у поглядах щодо феномену смерті у З. Фрейда та Д. Херста є очевидним, хоча ми й не зафіксували жодних висловлювань митця стосовно його ставлення до психоаналітичної теорії. Проте не можна ігнорувати факту особливої уваги до психоаналізу саме представників британської культури та мистецтва (Д. Г. Лоренс, А. Мердок, А. Гічкок² та ін.), що був зумовлений як загальним інтересом до психоаналітичних ідей, так і причинами більш суб’єктивного характеру. Як відомо, останній рік свого життя З. Фрейд провів у Лондоні, що активізувало й, так би мовити, формалізувало діалогічність стосунків між засновником психоаналізу та творчою елітою Англії (згодом до цього діалогу своєрідно долучився онук З. Фрейда — Лусьєн Фрейд, котрий став досить відомим англійським живописцем). Таким чином, навіть імовірно заперечення Д. Херстом впливу фрейдівських ідей, а отже, і відповідного контексту його

творчості, не позбавляє митця “відповідальності від знань”, від яких, навіть свідомо ігноруючи їх, він навряд чи міг радикально дистанціюватися. Це так само має стосуватися і тих художніх напрямів, що постали під безпосереднім впливом фрейдівських ідей — експресіонізму та сюрреалізму, які, вочевидь, є близькими до особливостей художнього мислення Д. Херста.

Щодо експресіоністичного напрямку — специфіка його естетико-художніх експериментів є суголосною загальним орієнтирам “Реквієму”. Здійснюючи окремий паралельний аналіз класики живописного та скульптурного експресіонізму — творів Е. Мунка, О. Дікса, П. Клее, О. Кокошки, К. Кельвіц та ін. з певними роботами англійського митця, можна було б вибудувати цікавий асоціативний ряд, передусім на рівні їх загально тематичної спрямованості. Проте стосовно формальних експериментів “Реквієм” все ж таки ближче до тих інваріацій експресіоністичного напрямку, що припадають на кінець 70-х — 90-і роки ХХ ст.

Як відомо, світовий успіх Д. Херста зокрема стимулювався резонансом його робіт на венеційських бієнале, хронологія яких у кар’єрі митця відтворена фахівцями досить ретельно. Перші появи на них Д. Херста припадають на початок 90-х років, коли його ім’я було вже широко відомим, а отже, успіх на Бієнале 1993 р. роботи “Розділені мати і дитина” став цілком очікуваним. З цього часу проекти художника так чи так формують певний контекст розвитку сучасного мистецтва. Проте навряд чи було б вірним демонстративно відмежовувати і пошуки самого Д. Херста, ігноруючи значний художній досвід, що передував його експериментам. Так, наприкінці 70-х років глядачі Бієнале 1978 р. були вражені проектом, який, на нашу думку, вочевидь, актуалізує проблему контекстного характеру творчості Д. Херста. Ідеться про відверто шокуючий експеримент, що до нього вдався представник нового етапу експресіонізму австрійський митець А. Райнер.

Проект складався з трьох частин: “Позитивного тіла”, “Екстаз”, проте найбільшого резонансу набула заключна частина триптиху —

“Маски смерті”. А. Райнер закарбував на фотоплівці смертну мить чотирьох людей, домалювавши згодом власноруч ці страшні портрети. Навколо “Масок смерті” розгорнулися вельми жорсткі дискусії, що торкалися питань як естетичного, так і етичного характеру. Свого часу ми торкалися цієї проблеми у монографії “Художня творчість у контексті гуманітарного знання” (К., 2001), проте наразі повертаємося до проекту А. Райнера виключно у зв’язку з деякими експонатами “Реквієму” Д. Херста.

Видається можливим говорити, що для обох митців важливим стало закарбування смертної миті живої істоти, що зрештою вдалося досягти обом. Відмінність полягала у, так б мовити, фігурантах справи: у першому випадку — це були люди, приречені на смерть невиліковною хворобою, у другому — вівця, яка стала жертвою мистецького експерименту. Різними, зрозуміло, стали й “засоби втілення”: для А. Райнера — фотоапарат, для Д. Херста — акваріум з формальдегідом. Водночас, так само, як і “Маски смерті”, “Вівця в акваріумі” актуалізує проблему “моральних провокацій”, що є потужною складовою мистецького експерименту, цілком закономірною для пошуків такого спрямування.

До міркувань стимулює і сюрреалістичний контекст “Реквієму”, який, на нашу думку, “прочитується” не менш чітко. Загальновідомо, що сюрреалізм так само декларував свою зацікавленість фрейдівським тлумаченням проблеми смерті, а отже, цілком природними видаються асоціації з творами цього напрямку. Проте наразі “сюрреалістичне асоціативне поле” є ширшим порівняно з експресіоністичним, що переважно пов’язане з образотворчим мистецтвом. Натомість “сюрреалістичні паралелі” виводять нас у площину кінематографа, що спонукає інтерпретувати саме в сюрреалістичному кіноконтексті найбільш резонансні експонати “Реквієму”: панно з метеликів та одну з найшокових інсталяцій “Жадоба наживи” — повішану корову з вивернутими нутрощами.

“Активна присутність” метеликів у цьому проекті цілком природно привертає увагу, стимулюючи до міркувань. Так, у своїй “Пояснювальній записці до «Реквієму» Херста”

К. Дорошенко зазначає: “...монументальні полотна-інсталяції з крил метеликів, щедро представлені на виставці “Реквієм” в Pinchuk Art Centre, увінчує триптих “Брама у Царство Небесне” — вражаюча версія вітражу готичного собору. Але картини з метеликів давно роблять в Африці” [1, 89]. Ключовим у наведеному фрагменті ми вважаємо твердження про африканський контекст цієї інсталяції, тим більш, що К. Дорошенко взагалі наполягає на активності використання Д. Херстом “творчих знахідок третього світу”. Ми не збираємося полемізувати з цього приводу, ставлячись з повагою до позиції автора статті. Проте для нас культурний контекст цієї інсталяції передусім пов’язаний саме з європейським регіоном, зважаючи хоча б на ті самі готичні асоціації, що, вочевидь, на поверхні. Водночас ми хотіли б звернути увагу не на “кульмінацію” цієї інсталяції, а на її, так би мовити, первинний рівень — різноманітні інваріанти метеликів.

За великим рахунком в кількісному плані вони можуть конкурувати тільки з серією картин, які зображують черепи: “Череп з попільницею”, “Череп з лимоном” тощо. Зрозуміло, що європейський образотворчий досвід втілення такої тематики вельми потужний, отже, можна було б поміркувати і з приводу цього культурного контексту в творчості Д. Херста. Проте нас, насамперед, цікавить питання зв’язку двох, формально самостійних мотивів “Реквієму” — метеликів і черепів, які зрештою в уяві підготовлених глядачів утворюють єдиний цикл.

Говорячи про підготовлених глядачів, ми, зокрема, маємо на увазі тих, хто більш-менш обізнані з історією сюрреалістичного мистецтва. Його представники, як відомо, декларуючи ідеї тотальної свободи й розкнутості в творчості, тим не менш дуже послідовно дотримувалися засадничих принципів естетики сюрреалізму. Це, безпосередньо, вплинуло на специфіку інтерпретації провідних тем сюрреалістичного напрямку — Ероса і Танатоса, що дістали художнє втілення у творах різних видів мистецтва.

Танатологічні мотиви сюрреалізму спонукали митців до пошуку прийомів, які б у

різний спосіб відтворювали процес розкладу, розпаду, гниття та ін., не вдаючись водночас до надмірного радикалізму в зображенні. Наразі виокремимо тільки один, що певною мірою здобув статус “трансюрреалістичного”, оскільки використовувався в різних видах мистецтва. Ідеться про зображення різноманітних комах, передусім мух, що, зокрема, з’явилися в картинах С. Далі “Вільгельм Телль” (1930) та “Шість портретів Леніна” (1931). Проте це був не перший досвід митця у застосуванні такого прийому.

1928 р. С. Далі виступив співавтором фільму “Андалузський пес” свого співвітчизника — іспанського режисера Л. Бунюеля, який вважають класикою сюрреалістичного кінематографа. Саме в цій стрічці С. Далі доволі активно “поекспериментував із світом комах”, впливши у структуру картини власне сновидіння, що перетворилося на один з найсенсативніших кадрів фільму, в якому з руки людини виповзають мурахи.

У складній системі цієї стрічки, де алогічний асоціативний ряд утворюють сновидіння та галюцинації, існує паритет еротичного і танатологічного первнів. Аналізуючи “Андалузського пса”, російський культуролог і мистецтвознавець М. Ямпольський здійснив ґрунтовне дослідження і виявив, зокрема, значущі перетини між творами Вермеєра Делфтського та фільмом Бунюеля — Далі щодо інтерпретації мотиву смерті. Проте головний концептуальний наголос дослідника стосується дещо іншого: “Бунюель та Далі діють... в такий спосіб, — наголошує М. Ямпольський, — ніби цього культурного значення немає, ніби картина Вермеєра та метелик-антропос — явища... одного смислового поля” [7, 303]. І далі, розвиваючи свою думку, М. Ямпольський зазначає: “Це боротьба двох інтертекстів — не просто свідомо стратегія, вона використовується для будови нового типу тексту, що... насправді враховує їх, створюючи текст-загадку” [7, 303].

На нашу думку, до цього процесу певними фрагментами свого проекту долучився і Д. Херст. Так, метелик-антропос з “Андалузського пса”, на якому, завдяки крупному плану, виразно прочитується зображення черепа, іс-

нує в одній емоційній площині з уже згадуваними панно “Реквієму”.

В такий саме спосіб можна тлумачити й інсталяцію “Жадоба наживи”, кореспондувавши її з класичним кадром фільму Бунюеля — Далі: роялем з трупами віслюків. І хоча гроші, що розкидані у крові корови, формально відбивають назву інсталяції Д. Херста, загальне емоційне враження, яке вона справляє, швидше зближує її з відповідним епізодом фільму “Андалузський пес”, створюючи зрештою новий тип тексту, де так само домінантним є потяг до смерті.

Назагал специфіку втілення англійським митцем наріжної теми його творчості — “примирнення європейської цивілізації зі смертю” [1, 92] — дослідники розглядали у вельми широкому культурному контексті як своєрідне “вічне повернення” до цієї позачасової проблеми: “Херст повертає новому часу данс макабр — танець смерті Середньовіччя. Століттями смерть осмислювалася в Європі як неминучість, як трансформація перед знаходженням вічного життя. ...Смерть прикрашала рукописи еротичного “Декамерона” і видання любовних сонетів Петрарки. Макабр досяг вершини у “Присмеркових і химерних образах Смерті” Ганса Гольбейна-молодшого. “Тріумф Смерті” Пітера Брейгеля-старшого, що зберігається у Прадо, — широка візуальна енциклопедія можливостей і засобів померти” [1, 92].

Мотив смерті в подальшому дістав втілення у творах І. Босха, В. Шекспіра, Ф. Гойї, Е. Делакруа, В. Вордсворта, С. Т. Кольріджа, Т. А. Гофмана, М. Шеллі, Е. По, Ш. Бодлера, О. Мірбо, Ф. Ропса, О. Бердслея, Ф. Штука, вже згадуваних представників експресіонізму і сюрреалізму та ін. Проте специфіку творчих орієнтирів митців, імена яких наведено в цьому переліку, вирізняє їхнє тяжіння і до осмислення дотичних до проблеми смерті тем, передусім — почуття страху.

Досвід наукових (С. К’єркегор, З. Фройд) та художніх інтерпретацій страху смерті пов’язаний з багатьма вимірами, серед яких увагу привертає проблема хвороби. Власне в логіці європейського культуротворення від середньовіччя до сьогодення можна спосте-

рігати своєрідний причиново-наслідковий ланцюг: *хвороба — страх смерті — смерть*. Симптоматично, що останні складові цього ланцюга фактично залишалися незмінними. Натомість показові трансформації відбувалися на першому рівні, адже в різних історичних періодах певні хвороби, як це не парадоксально, ставали виразниками свого часу, здобувши художнього осмислення передусім у творах літератури і живопису: чума — в добу середньовіччя; туберкульоз, що у ХІХ ст. переважно визначався як сухоти, а у перших десятиліттях ХХ ст. фігурував саме під такою назвою, та ін. Принциповими щодо “хворобливих камертонів” часу стали й певні інсталяції “Реквієму” Д. Херста.

У центрі уваги англійського митця природно опинилися два знакових захворювання кінця ХХ–ХХІ ст.: онкологія та СНІД, специфіка інтерпретації яких (виставка хірургічних інструментів, джакузі з недопалками цигарок, “мозаїка” пігулок), на нашу думку, підпорядковані одній меті — через відчуття огиди спонукати людину до пильності та уваги стосовно власного здоров’я. Отже, через “гуманістичну відразу” (Т. Манн) Д. Херст рухається до життєствердного первня, що в той чи той спосіб “проривається” крізь формальний песимізм його проекту.

Тема хвороби, яка досить виразно простежується в контексті “Реквієму”, породжує ще одну — тему болю. Їй фактично присвячені дві інсталяції митця: “Історія болю” — паралелепіпед, що його простромлюють ножі, над якими завис великий білий м’яч, та скульптура “Святий Варфоломій, витончений біль”. Перша, на нашу думку, як і більшість експонатів “Реквієму”, передбачає активізацію асоціативного мислення реципієнта, що зрештою стимулює кореспондувати “Історію болю” Д. Херста з романом норвезького письменника Н. Фробеніуса “Каталог Латур”. Герой літературного твору — Латур, котрий певний час був слугою маркіза де Сада, прагнучи віднайти у мозку людини сферу, що “відповідає” за больовий синдром, розробивши засоби його коригування, а зрештою — й подолання. Задля реалізації своєї мети Латур здійснює численні медичні експерименти, вбиваючи

людей, мозок яких стає “матеріалом” для його “гуманного завдання”. В інсталяції ж Херста надзавданням стає візуалізація болю як такого, що його епіцентр уже знайдено. Це, власне, і символізує гігантський м’яч, який завис у повітрі над зловісною конструкцією з ножів. Натомість статуя святого Варфоломія, що абсолютно чітко “вписується” у контекст класичної скульптурної традиції, не спонукає глядача до побудови жодних “інтелектуальних моделей”, адже відчуття “витонченого болю” святого Варфоломія передається глядачеві безпосередньо — через оголені м’язи, нерви та зняту, за допомогою ножиць, шкіру. Отже, Д. Херст вельми органічно балансує на перетині свідомого — позасвідомого, про що, зокрема, свідчить ще один експонат проекту — тигрова акула в акваріумі з формальдегідом.

Ця інсталяція, яка зроблена 2004 р. і стала однією з найбільш сенсаційних складових проекту, має вельми промовисту назву — “Фізична неможливість смерті у свідомості людини, котра живе”. Залежно від обраних ракурсів її інтерпретації постає необхідність виокремлення того чи того ключового словосполучення цієї назви. Наразі головний наголос ми робимо на “свідомості людини”, для якої смерть справді є неможливою, адже гігантська риба, що зовні зберігає свій загрозливий вигляд, вже не є втіленням тотального зла, небезпеки та ін. Водночас наше позасвідоме³ провокує до побудови складного ряду асоціацій, що породжують у пам’яті персонажів як елітарного, так і масового мистецтва: від роману “Мобі Дік” Г. Мелвілла до всіх інваріацій фільму “Щелепи”. У цьому випадку не має значення відмінності їх художнього рівня, так само як, зрештою, не має значення, що в літературному творі смерть символізує гігантський кит, а в кінострічці — гігантська акула.

Акула ж Д. Херста доволі органічно вписується у цей контекст і стає завершальним акордом його “Реквієму”, поліфонія якого стимулює “виховання почуттів” у одних, активізує “гру розуму” в інших і відчиняє двері “школи скандалу” третім. Саме в цьому, ймовірно, й полягає сутність плюралізму сучасного мистецтва.

¹ Див. монографію: *Савельєва М. Ю.* Надкультурне: Очерки метатеорії свідомості / М. Ю. Савельєва. — К.: Изд-во журналу “Самвітас”, 1977. — 220 с.

² Професійне становлення класика “страшного кіно” пов’язане

з Англією, що дає підстави виокремлювати “англійський” період його творчості як важливий етап художніх пошуків А. Гічкока.

³ Згідно з К. І. Юнгом, риби у воді є символом позасвідомого.

Література:

1. *Дорошенко К.* Пояснительная записка к “Реквиему” Херста / К. Дорошенко // Публичные люди. — № 9–10 (73), сентябрь–октябрь 2009. — С. 88–92.

2. *Демьян Небедный.* Интервью с Дэмиеном Херстом / Д. Небедный // Корреспондент. — 24 апреля 2009 г.

3. *Поліщук О.* Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс / О. Поліщук. — К.: ПАРАПАН, 2007. — 208 с.

4. *Фрейд З.* Я и Оно // Хрестоматія по истории психологии / З. Фрейд. — М., 1980.

5. *Фрейд З.* По ту сторону принципа удовольствия / З. Фрейд // З. Фрейд. По ту сторону принципа удовольствия. — М.: Прогресс Литера. — 1992. — С. 201–255.

6. *Шульга Р. П.* Искусство в практиках культуры. Социологический очерк / Р. П. Шульга. — К.: Институт социологии НАНУ; Институт философии НАНУ, 2008. — 240 с.

7. *Ямпольский М.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Ямпольский. — М.: РИК “Культура”, 1993. — 456 с.