
О. В. СТРОЕВА

**МОДЕЛИ ПРОИЗВОДСТВА
СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ:
БРИКОЛАЖ И ДЕКОНСТРУКЦИЯ.
НАСКАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ
МЕГАПОЛИСОВ**

Статья посвящена феномену бриколажа как одной из моделей производства современной культуры. Очевидно, что это явление связано с характеристиками неомифологического сознания, генерируемого медиасферой сегодня. Автор анализирует движение стрит-арта в качестве примера бриколажной структуры.

Ключевые слова: бриколаж, постмодернизм, современная культура, медиасфера, стрит-арт, неомифологическое сознание.

Термин «бриколаж», как известно, используется в постмодернистском обиходе, в узком смысле означая создание предмета или объекта из подручных материалов. К. Леви-Стросс, однако, расширил понятие «бриколаж» до общефилософской категории, включив его в характеристики мифологического мышления в значении всеобщего взаимного отражения или «отскока». Концепт «бриколажа» противостоит по своей сути понятию «деконструкция», поскольку первый предполагает воссоздание мифологической структуры, а второе – взрыв или, по определению М. Рыклина, «теракт»¹ внутри структуры. Представляет ли модель современного культурного производства по своему типу бриколаж в значении одной из характеристик неомифологического сознания и каковы деконструктивистские тенденции, противостоящие всеобщей симулякральной структуре?

Итак, в общефилософском смысле бриколаж является моделью мышления или производства культуры, характерной для традици-

¹ См. подробнее: Рыклин М. Террорологии. – Тарту; М., 1992. – С. 73–82.

онного общества с мифологическим типом сознания. И в прошлом, и в настоящем традиционные культуры повсеместно используют бриколаж как метод материального и интеллектуального производства. Отличительной чертой бриколажа является то, что бриколажный метод мышления делает событие средством достижения цели или общей структуры. Например, ритуальный танец (событие) всегда стремится к воссозданию некоей связи с метафизическим миром (умершими людьми, богами, целым окружающим миром и т. д.) или установлению гармонии между миром людей и миром природы и бога (стремится к структуре). Наука же, например, напротив, делает структуру средством, стремясь к цели-событию, другими словами, к революции. Так, ученый или художник стремятся противопоставить новизну открытия или произведения прежним достижениям. В таком случае, еще одним различием между бриколером и ученым является стремление первого к «причастности естественной ситуации к архетипической модели», тогда как второй движется от архетипической модели к революции. Человека или производителя, использующего бриколаж, К. Леви-Стросс назвал «бриколером»: «В наши дни бриколер – это тот, кто творит сам, самостоятельно, используя подручные средства в отличие от средств, используемых специалистом. Однако суть мифологического мышления состоит в том, чтобы выражать себя с помощью репертуара причудливого по составу, обширного, но все же ограниченного; как-никак, приходится этим обходиться, какова бы ни была взятая на себя задача, ибо ничего другого нет под руками. Таким образом, мышление оказывается чем-то вроде интеллектуального бриколажа»².

Бриколаж – это такая модель производства (интеллектуального, технического или связанного с искусством), в которой производитель (бриколер) своеобразно и произвольно использует попавшиеся под руку инструменты (мифы, окружающие предметы, музыкальные или изобразительные мотивы) для получения результата, который будет всегда промежуточным, неокончательным, так как бриколер не стремится завершить свое произведение, то есть не желает иметь авторский контроль над каждой его деталью. Напротив, бри-

² Леви-Стросс К. Первобытное мышление. – М., 1994. – С. 126.

колер подспудно стремится к произведениям, бывшим до него, – стремится к воссозданию тех структур, которые он некритически воспринял из окружающей информации. В связи с этим возникает вопрос об авторстве. Естественно, сразу приходит на ум постулат о «смерти автора», говоря о которой, Р. Барт указывал, что, в частности, «письмо – та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, чернотельный лабиринт, где исчезает всякая самоидентифицируемость, и, в первую очередь, телесная тождественность пишущего»³. По большому счету, в самом символическом порядке культуры уже надежно записана даже не смерть автора, а «невозможность родиться», по словам М. Рыклина. Сама реальность в таком случае оказывается «парэргональной», получая «статус аппендикса симулякра». М. Рыклин утверждает, что в целом «символический обмен враждебен как сверхэффективности технологических симулякров, так и созерцательности классической культуры: в их борьбе он усматривает форму завуалированного сообщничества или сговор. Сговор против того, что по-настоящему внешне и тому, и другому явлению (таков сам символический обмен)»⁴.

Если рассматривать проблему произведения искусства и автора в контексте массовой культуры и медиасферы – главного инструмента общества потребления, то мы часто наблюдаем, как современные художники пользуются сегодня методами и материалами массового производства для создания собственных артефактов либо пытаются противопоставить этой тенденции нечто радикальное. Под влиянием развития массового производства произошло изменение восприятия самого феномена искусства, поскольку разрушилось представление об уникальности объекта. Об этом писал В. Беньямин, говоря о проблеме множественности и однотипности восприятия⁵, возникшей в связи с развитием технологий. Уже в модернистских направлениях художники, пытаясь сопротивляться этой тенденции, начали апеллировать к потенциалу социального воображения зрителя или заниматься «актом остранения» как спо-

³ Барт Р. Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 384.

⁴ Рыклин М. Указ. соч. – С. 78.

⁵ См. подробнее: Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – М.: Медиум, 1996. – С. 66–91.

соба обрести предметы заново. Этот принцип был положен в основу создания реди-мейдс, а в современную эпоху посткультуры привел к тенденциям незрелищного искусства, полного или частичного отказа от репрезентации, к различным экспериментам взаимодействия со зрителем, в том числе шокотерапии. Представление о прекрасном как о неутилитарном удовольствии (по И. Канту) также перестало быть актуальным в результате размножения образов в массовой культуре. В целом переизбыток визуальной информации в медиакультуре, возможно, стал причиной таких явлений, как интервенционизм, представленный в России известной группой Pussy Riot.

Можно сказать, что вся фигуративная традиция визуального сегодня выглядит как система зеркал и взаимных отражений или отскоков, то есть является непосредственной моделью бриколажа. С одной стороны, массовая индустрия визуальных развлечений (от кинематографа и телевидения до видеоигр и Интернета), а с другой – галерейное искусство (от гиперреализма и поп-арта со всем разнообразием эклектики до фотографии и видеоарта). Современная фигуративность строится на принципах постмимесиса как многоуровневой симуляции с активной эксплуатацией мифологием потребительской культуры. Другая ветвь современной арт-деятельности представляет собой антиискусство, развивающее характеристики нефигуративности, такие как темпоральность и энтропийность. К контрискусству можно отнести акционизм и арт-активизм – эта тенденция, казалось бы, пытается противостоять бриколажной структуре, то есть, иными словами, деконструировать всеобщую мифологическую систему, порождаемую медиакультурой. Таковы действия «интервенционистов» (акции группы «Война») и движения стрит-арта на Западе. Однако, растворяясь во всеобщей системе массового производства образов, даже такие радикальные и зачастую экстремистские формы современной культуры оказываются частью все той же бриколажной модели.

Искусство действия – не новое изобретение художников XXI в., традиция акционизма происходит от Марселя Дюшана. Рассмотрим явление стрит-арта в качестве наглядной модели функционирования бриколажной модели культуры. Это движение современного арт-активизма можно расценивать как наскальную живопись мега-

полисов, которая часто сопровождается определенным магическим ритуалом и даже жертвоприношением. Можно сказать, что с помощью знаков-трафаретов художники помечают или освящают территорию, обозначают свое присутствие в этом мире. Почему культура на пороге XXI в. повторяет модели доисторической эпохи? Ведь в тот, самый ранний период развития самосознание человека было сравнимо с мировосприятием грудного младенца, еще не отделившимся от матери-природы. Вследствие синкретизма мифологического сознания все искусство являлось частью языческого культа, его своеобразной магической тайнописью.

Медиакультура стала благодатной почвой для реализации модели неомифологического сознания в разных контекстах и ипостасях. Вся сфера визуальной культуры сегодня занимается распространением и производством изображений с целью не раскрытия мира, но закрытия его экраном; экран начинает заменять вещи мира некими идолами, создающими параллельную реальность контрмира. Каждый потребитель образов, обладающий экраном и пультом, не говоря уже о персональном компьютере или смартфоне, ощущает себя Сверхчеловеком, а по сути своей – ребенком, занимающимся самолюбованием. Справедливо заметил Ж.-Л. Марьон: «Принимая положение оцениваемой волей к власти ценности, образ освобождается от своего умопостигаемого оригинала, подчиняясь оценивающему человеку, который отныне становится единственным источником, занимающим место всех оригиналов. Речь – о самоидолопоклонничестве, когда человек как оценивающий все ценности может и должен обитать не в мире, а в образах преследующей его воли к власти»⁶. В стрит-арте художник тоже ощущает себя Сверхчеловеком, пытаясь переоценить то, что навязывает ему Медиакультура, и он, как ему кажется, вырвавшись из-под ее власти, начинает действовать напрямую. Он продуцирует образы сам, штампует их, бесконечно дублирует с помощью трафаретов. Желание противопоставить свое индивидуальное производство образов массовому производству в условиях переизбытка визуального похоже на безумие, однако оно приобретает статус магического ритуала и своеобразной формы бриколажа.

⁶ Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – С. 46.

Известно, что магия некогда возникла как способ воздействия на мир при помощи внешних манипуляций с предметами, использования их магической сопричастности друг другу. Магия всегда оперирует предметами неопределенного активного класса, то есть некими объектами, наделенными символическим смыслом – что-то родственное реди-мейдам Марселя Дюшана. Эффект магии основан на том, что для мифологического, как и для шизотипического, сознания вещи и знаки не разграничены. Процесс поляризации мира между экзистенцией и симуляцией, то есть концепция разделения вещей и знаков, является прерогативой рациональной парадигмы европейской субъективности. Однако само европейское искусство долго сохраняло связь с магическими знаками, изображениями, объектами и не прекращало выполнять свою сакральную функцию вплоть до XX в. На раннем этапе развития человечества магия была средством установления границ чувственного космоса, при появлении религиозного сознания мистика стала способом упорядочивания внутреннего духовного порядка. Однако связь изображения, вещи и идеи не утрачивалась никогда. Икона – яркий пример магии вещи-изображения. Очевидно, что массовому сознанию необходима система мифа, по-другому оно не может существовать. Магия виртуальной реальности, создаваемой современными технологиями сейчас, как и во времена архаики, связывает весь мир воедино. Система пиктограмм (иконок, окон) разрушает логическое мышление, снимает дихотомию симуляции и экзистенции, различения вещей, изображений и знаков. Стрит-арт действует в рамках все той же системы, где изображение становится эквивалентом опасности. Картинка-графарет, отпечатанная на здании или стене, до сих пор в некоторых странах может привести к лишению свободы. Через феномен стрит-арта вдруг резко обостряется противоречие между двумя крайними точками символического и реального, что раскрывает во всей полноте всю суть человеческого космоса, этого шизофренического раздвоенного мира культуры, где символ имеет ту же ценность, что и жизнь.

Мы наблюдаем появление нового типа чувственности постсовременного человека, сформировавшегося в условиях всеобщей виртуализации. Этот шизоидный или симбиозный тип чувственности описан у Ж. Делёза и Ф. Гваттари, они говорят «о теле без ор-

ганов», то есть теле, противостоящем «организации организма»⁷. Знаменитый образ орхидеи и осы как разновидность ризомы иллюстрирует также тип существования в Виртуальности или в Медиа-реальности, которая предоставляет человеку возможность раздвоиться или находиться в состоянии симбиоза. «Тотальное протезирование чувственной реальности заставит исчезнуть это, мое тело и тело Другого; тело уже больше невозможно мыслить как телопорог, то есть как орган, дифференцирующий и защищающий себя от избыточных внешних раздражений»⁸. Симбиозное состояние есть регрессия к состоянию «мать и дитя», утрата собственного Я, возврат к недифференцированности, то есть практически к мифологическому состоянию сознания. Возрождение архаического матриархата происходит в виде всеобщей виртуальной матрицы, где роль матери-земли буквально играет «черный квадрат» телевизора или монитора, что интуитивно предвидел К. Малевич. Многие современные художники пытаются препарировать мифологию новой матрицы, где-то деконструируя ее, где-то демонстрируя механизмы ее образования. Но никто уже не способен перерезать пуповину, связывающую нас с виртуальной Реальностью, поэтому модель производства современной культуры в полной мере является бриколажем в значении бесконечного воспроизводства мифологических структур.

⁷ Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Анти-Эдип. – М.: У-Фактория, 2008. – С. 35.

⁸ Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. – М.: Ad Marginem, 1995. – С. 86.