

УДК 7.038.6

ББК 71.4

О.В. СТРОЕВА

ТРАНСГРЕССИЯ КАК ПРОФАНАЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Анализируются постмодернистские концепты «трансгрессия» и «бриколаж» применительно к современному искусству. На примере стрит-арта и соц-арта автор показывает, как работает в современной культуре модель бриколажа с элементами трансгрессии-профанации. Массовая аудиовизуальная культура диктует новый способ восприятия произведений изобразительного искусства, и все они становятся отражением медиакультуры, то есть ее бриколажным отскоком. Медиакультура и в целом общество глобализации создает такую синкретическую среду, бриколажную среду с системой «мягких запретов», опережающих трансгрессивные состояния, где происходит всеобщее размывание границ, что и создает иллюзию трансгрессивных шагов, которые могут превращать искусство в политические действия, балансирующие на грани преступления закона. Однако в таком состоянии культуры любому трансгрессивному состоянию противопоставляется уже не запрет, а другое трансгрессивное состояние, заведомо вписанное в систему рыночных отношений. *Ключевые слова:* трансгрессия, бриколаж, постмодернизм, современное искусство, медиакультура, стрит-арт.

Современное искусство называют искусством без трансгрессии. По мнению западных исследователей, в частности американского философа Джона Райхмана, художник больше не позиционируется как «трансгрессор» (термин был введен Ж. Батаем), а считается производителем глобализированных образов¹. Современного

¹ «Как, например, появилась идея художника — великого Гангстера и Трансгрессора в работе Жоржа Батая в 30-е годы, породившая образ



КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

художника, скорее, можно назвать экспериментатором, мыслителем, картографом (как у М. Фуко и Ж. Делёза) или бриколёром (по определению К. Леви-Стросса). Но что вкладывает постмодернистский дискурс в понятие трансгрессии, с одной стороны, и бриколажа, с другой? Говоря кратко, трансгрессия фиксирует феномен перехода непроходимой границы и, прежде всего, границы между возможным и невозможным. Однако, как любой постмодернистский концепт, это понятие включает в себя несколько слоев смыслов и, действуя как мифологема, расшифровывается не буквально. Так, у М. Фуко трансгрессия — это философско-эстетическая и литературная модель перехода к новому языку: «Философия проделывает опыт над самой собой и своими пределами — в языке и в этой трансгрессии языка, которая ведет ее, как она вела Батая, к обмороку говорящего субъекта <...> там язык открывает свое бытие в преодолении своих пределов: вот она, эта форма недиалектического языка философии <...> разламывает единство дискурса» [2, с. 129—130].

Исходя из этой посылки, можно сделать вывод о том, что в области языка изобразительного искусства последними художниками-трансгрессорами, перешедшими Рубикон и разрушившими традиционный дискурс, были модернисты. Художники же следующего поколения с приставкой «пост» по этой логике не совершали трансгрессивных шагов, они просто оказались в ситуации переизбытка визуальных образов в результате развития технологий и массового производства. Поэтому они начали апеллировать к потенциалу социального воображения зрителя или заниматься «актом остранения» как способом обрести предметы заново. Этот принцип был положен в основу создания реди-мейдз, а в современную эпоху привел к тенденциям незрелищного искусства, полного или частичного отказа от репрезентации, к различным экспериментам взаимодействия со зрителем, в том числе шокотерапии. В целом переизбыток визуальной информации в медиакультуре, возможно, стал причиной таких явлений, как «интервенционизм», представленный в России известной группой Pussy Riot. Радикализм акционистов, или арт-активистов, как они себя называют, создает впечатление, что современные художники все еще не могут расстаться с ролью «трансгрессоров», по крайней мере

художника — грязного священника или безработного аристократа? Чем это отличается от идеи художника как «производителя», которую Вальтер Беньямин выдвинул в то же время во Франции по отношению к России, — определение появилось благодаря изменению «функций» производства и принятию «дрейфа к социализму»; или от идеи Баухауза об авторе как «инженере»; или от дадаистских идей графического изображения пространства тела и машины, появившихся в разное время и в различных местах Европы? Делёз и Фуко настаивали, как нам представляется, на том, чтобы вытеснить великую фигуру Трансгрессора как новоявленного священника, или «суверена», представляя это условием критической мысли и искусства, и заменить ее идеей великого Символического Порядка, который трансгрессирует, чувством конкретных приспособлений, регулирующих «самоочевидность» того, что мы видим и говорим, а также новыми силами, экспериментирующими с другими возможностями, — иными словами, художником как «экспериментатором», мыслителем как «картографом» и т. д.» [1, с. 6] (пер. мой. — О.С.).

так они себя позиционируют. Чтобы разобраться в том, кто на самом деле современный художник, трансгрессор или бриколёр, необходимо проанализировать и соотнести понятия «бриколаж» и «трансгрессия».

Итак, в постмодернистском дискурсе сосуществуют несколько параллельных категорий, описывающих одни и те же культурные феномены, либо их семантические поля в значительной степени пересекаются. Термин «бриколаж», как известно, используется в постмодернистском обиходе, в узком смысле означая создание предмета или объекта из подручных материалов. Но К. Леви-Стросс расширил понятие «бриколаж» до общеприкладной категории, включив его в характеристики мифологического мышления в значении всеобщего взаимного отражения, или «отскока». Концепту «бриколаж», на первый взгляд, противостоит понятие «деконструкция», поскольку первое предполагает воссоздание мифологической структуры, а второе — взрыв или, по определению М. Рыкина, «теракт» внутри структуры. С другой стороны, является ли «трансгрессор» антонимом в отношении категории «бриколёр»?

К. Леви-Стросс так описал производителя-«бриколёра»: «В наши дни бриколёр — 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» [3, с. 126]. Исходя из этого определения, бриколаж можно понимать как создание новой целостности на основе уже имеющихся разрозненных элементов. Так, М. Фуко пишет применительно к исторической науке: «Историки располагают инструментарием, отчасти унаследованным от предыдущих эпох, отчасти новоприобретенным: модели экономического роста, качественный анализ обменных потоков, схемы демографических кризисов, изучение климата и атмосферных сдвигов, установление социологических констант, описание технических достижений и история их внедрения. Все эти подручные средства позволяют вычлени в поле истории различные осадочные пласты, а литературные последовательности, составлявшие долгое время объект исследований, замещаются глубинными структурами» [4, с. 7—8]. Здесь М. Фуко отождествляет научное исследование с анализом речи или текста, с изучением не объекта, а научного текста и его структурных особенностей, поэтому в этом контексте понятие «бриколаж» синонимично понятию «деконструкция», а не антонимично.

Понятие «деконструкция» может быть проинтерпретировано как проявление бриколажа в литературно-философском творчестве, так как значительную роль в этом процессе играют «глубинные структуры», о наличии которых не подозревают даже сами авторы текстов (концепция «смерти Автора» и «смерти Бога»). М. Бланшо пишет

о том, что «следовало бы не только попробовать вверить мысль случаю <...> но самому ввериться единственной мысли, которая в принципиально едином мире, сместившем всякую случайность, опять решается выбросить кости в игре» [5, с. 75]. Так, в бриколажной модели творчества заложена возможность формирования принципиально новых, то есть не детерминированных наличным состоянием системы эволюционных перспектив. Этот принцип философского мышления и художественного творчества некоторые ученые соотносят с нелинейным типом детерминизма, заложенным в основу синергетической парадигмы современного естествознания: «В сильно неравновесных условиях процессы самоорганизации соответствуют тонкому взаимодействию между случайностью и необходимостью, между флуктуациями и детерминистскими законами. Мы считаем, что вблизи бифуркаций основную роль играют флуктуации или случайные элементы, тогда как в интервалах между бифуркациями доминируют детерминистические аспекты. <...> Когда система, эволюционируя, достигает точки бифуркации, детерминистическое (т. е. осуществляемое посредством апелляции к универсальным динамическим законам) описание становится непригодным. <...> Переход через бифуркацию — такой же случайный процесс, как бросание монеты», в силу чего «в этом случае <...> возможно только статистическое описание» [6, с. 235—237].

Таким образом, в самой бриколажной модели заложен механизм трансгрессии, он основан на идее невозможности не только предсказать, но даже выразить в наличном языке феномен перехода к тому, что не детерминировано наличным бытием. Возможно, трансгрессивный переход может рассматриваться как аналог бифуркационного ветвления или случайной флуктуации. М. Фуко пишет: «Предел и трансгрессия обязаны друг другу плотностью своего бытия: не существует предела, через который абсолютно невозможно переступить; с другой стороны, тщетной будет всякая трансгрессия иллюзорного или призрачного предела <...> Посему трансгрессия относится к пределу не как черное к белому, не как запрещенное к разрешенному, внешнее к внутреннему, исключенное к хранимому пространству обитания. Скорее, она связана с ним в своего рода штопорном отношении, которое не может быть исчерпано простым взламыванием» [2, с. 117].

В некоторых своих статьях Фуко также использует термин «franchissement» («пересечение границы»), что имеет значение «перейти Рубикон» без возможности возвращения. Это несколько отличается от английского «трансгрессия»². Кстати, одним из вариантов перевода по-

² «В первую очередь, “franchissement” не то же самое по-французски, что “transgression” по-английски. Последнее имеет юридический смысл нарушения закона, в то время как его родственное понятие “franchir” имеет экзистенциальное значение, чувство экстаза или прохождения “точки невозврата”, как в выражении “перейти Рубикон”. Так что, возможно, именно юридический оттенок имеет значение при различении этих двух понятий, так как на самом деле Фуко использует слово “franchissement”, а не “transgression”. Тогда в этом вся проблема, поскольку разница между “преступлением” и “переходом” в контексте рассмотрения границ очень небольшая и довольно трудноопределимая,

нения «трансгрессия» на русский язык может быть «преступление» в смысле нарушения закона, что усиливает оттенок опасности, запрета и последующего наказания, а художник, соответственно, может быть назван «преступником».



В то же время, трансгрессия — термин геологический, обозначающий явление, при котором уровень моря повышается по отношению к земле, и, в результате затопления, береговая полоса движется в направлении более высоких мест. У М. Фуко есть следующая аллюзия: «Кажется, игра пределов и трансгрессии направляется простым упрямством: то и дело трансгрессия переступает одну и ту же линию, которая, едва оказавшись позади, становится беспомысленной волной, вновь отступающей вдаль — до самого горизонта непреодолимого» [2, с. 117]. Таким образом, трансгрессия постоянно утверждает предел, сама изначально отрицая его. Когда линия предела-запрета распадается, на ее месте утверждается новый запрет, еще более устойчивый и непроницаемый, чем прежде.

В. Подорога отмечает, что современная культура постоянно создает все более гибкие и точные системы пределов-запретов, действующих превентивно, с учетом будущего возможного эксцесса и его интенсивности; она больше не отторгает от себя трансгрессивные состояния, но впитывает их как губка, «размягчая», перенаправляя их разрушительную энергию в уже готовые полифункциональные (капиллярные) системы запретов [8, с. 90].

Таким образом, модель производства современной культуры представляет собой сложную систему бриколажа, то есть интеллектуальную деконструкцию со случайной возможностью трансгрессии. Искусство стрит-арта, в последнее время ставшее одним из самых популярных видов арт-деятельности, может быть показательным примером того, как работает в современной культуре такая модель бриколажа с иллюзией трансгрессии, или трансгрессией-профанацией. Изначально художник стрит-арта ощущал себя трансгрессором, или преступником в буквальном смысле слова, нарушая некий социальный запрет и противопоставляя свое индивидуальное высказывание,

даже абстрактно, не говоря уже о контексте тех двух эссе, которые мы анализируем. Это означает, что в любом случае “пересечение” является не точным переводом слова “franchissement”, так же как и “transgression” в значении “преступление» [7] (пер. мой. — О.С.).

свой художественный жест установленному порядку. Когда стрит-арт зарождался, художники подвергались риску быть схваченными полицией за хулиганство, а некоторые использовали стрит-арт в качестве политических акций. Так, например, в 2007 году лондонский коллектив «Гетто Санты» мобилизовал несколько звезд мирового стрит-арта — Бэнкси, BLU, Ron English, Swoon — расписать бетонные стены разделительного барьера между Израилем и Палестинской автономией в районе города Вифлеема. В этом смысле стрит-арт можно трактовать как разновидность соц-арта, главной чертой которого является разрушение мифологем, созданных какой-либо идеологией. Средства современного соц-арта разнообразны, они могут варьироваться от фигуративности до нефигуративности: неважно, скульптура это, инсталляция или граффити, главное, что соц-арт несет в себе мощный деконструктивистский заряд. Однако сейчас происходит постепенное превращение субкультуры стрит-арта в мейнстрим, модный и выразительный визуальный тренд. Граффити-культура балансирует между двумя экстремумами: социальным протестным движением и арт-рынком, где уже идет процесс коммерческой реализации граффити-продукта.

Изначально пафос стрит-арта состоял в том, что художник продуцировал свои собственные символы и знаки, штампуя их, бесконечно дублируя с помощью трафаретов, занимаясь размножением образов вручную. Возможно, таким способом художник пытался переоценить то, что навязывает ему медиакультура и общество глобализации, противопоставляя свое индивидуальное производство образов массовому производству. Но что происходит на самом деле? С одной стороны, явление стрит-арта напоминает наскальную живопись, отсылая к архаическим моделям мифологического сознания. Как и в первобытные времена, с помощью знаков-трафаретов художники помечают или освящают территорию, обозначая свое присутствие в этом мире. Надпись на стене, любой знак, символ, след для первобытного сознания служили частью магического ритуала; в современной культуре, возможно, — это отчаянный акт субъекта с целью зафиксировать свое присутствие здесь и сейчас в условиях «смерти автора» и засилья медиасферы, но это отнюдь не революция. По своим характеристикам бриколёр никогда не стремится завершить свое произведение, то есть не желает иметь авторский контроль над каждой его деталью; наоборот, бриколёр подспудно стремится к произведениям, существовавшим до него, — стремится к воссозданию тех структур, которые он не критически воспринял из окружающей информации. Как ритуальная надпись воссоздавала некую связь с метафизическим миром или устанавливала гармонию между миром людей и миром природы или богов, так и стрит-арт воспроизводит структуру породившей его матрицы массовой визуальной культуры.

Стрит-арт, как и все медийные продукты, обладает характеристиками, описанными в свое время В. Бенямином применительно к кино [9, с. 66—91]: это форма коллективного восприятия, не требующая концентрации, основанная на рассеянной перцепции. 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 и визуальными стереотипами, создающими параллельную реальность контрмира. Каждый потребитель образов, однако обладающий экраном и пультом, не говоря уже о персональном компьютере или смартфоне, ощущает себя Сверхчеловеком, а по сути своей — это ребенок, занимающийся самолюбованием. Художник стрит-арта, пытаясь переоценить то, что навязывает ему экран, и, как ему кажется, вырвавшись из-под его власти, начинает действовать напрямую, продуцирует образы сам. Индивидуальное производство образов в условиях переизбытка визуального похоже на безумие, если только не рассматривать этот акт как магический ритуал — своеобразный отскок или флуктуацию в среде медиакультуры.

В этой бриколажной форме творчества присутствуют черты трансгрессивности или, скорее, «тоска по трансгрессии», некогда присущей искусству авангарда. Как раз эту видимость перехода границ «невозможного» можно назвать «симуляцией трансгрессии», так как индивидуальность и первичность художественного высказывания крайне сомнительна в условиях медиареальности и переизбытка образов, что М. Фуко назвал «обмороком субъекта». Именно поэтому только можно констатировать, что в современном искусстве трансгрессируется сам символический порядок, а художник становится лишь звеном в производстве образов. Более точно этот процесс описывает, думается, термин трансгрессия-профанация, на которой построена вся система гибких запретов современной культуры, где сам акт трансгрессии становится модным брендом и предметом коммерции.

Так искусство стрит-арта как будто переходит несколько границ «невозможного». Один видимый предел — это границы музейного пространства, другой — нарушение социальных правил (хотя сейчас большинство проектов стрит-арта официально утверждены), третий — балансирование на грани искусства и политики³. Если модернисты привнесли в музей повседневность, то стрит-арт делает пространство города огромным музеем, совершая обратное действие. Однако парадоксально, что сегодня стрит-арт постепенно приобретает статус музейного искусства, включаясь, таким образом, в экономическую систему мирового арт-рынка. Так, Московский музей современного искусства представил первую персональную выставку «Наше дело подвиг!» художника Павла Пухова, работавшего под псевдонимом Паша 183. Выставка в МОМА, как сказано в пресс-релизе, была первым в российской выставочной практике проектом, в котором встретились музейное пространство и уличное искусство на примере творчества одного художника. Другой известный британский художник, Бэнкси, также ставший уже «музейным», посвятил в свое время Паше 183 одну из своих работ, названную «P183. R.I.P». Таким образом,

³ Политический и социальный стрит-арт пытается и по сей день функционировать в качестве инструмента воздействия на власть и общество в целом.



Выставка Павла Пухова «Наше дело подвиг!», MOMA, 2014

тот социальный протест, который был некогда заложен в явлении стрит-арта, давно нейтрализован и переведен в разряд коммерческого бренда.

Социальный протест как элемент современного искусства, проявляющийся в более радикальных формах акционизма и арт-активизма, — также яркий пример трансгрессии-профанации. Но, возможно, политическое высказывание — это единственная возможность субъективного высказывания в современном искусстве? Как известно, термин «соц-арт» был изобретен в Советском Союзе и обозначал ироническую антитезу официальному искусству и пародию на его стиль, также тесно связанную с явлением концептуализма в литературе. Можно сказать, что соц-арт стал нашим русским проявлением постмодернизма, по крайней мере по части содержания, хотя приемы были заимствованы у западного поп-арта. Сейчас соц-арт можно трактовать как явление, не имеющее территориальных или национальных границ, до сих пор востребованное в условиях тоталитарных режимов, поскольку главной задачей этого направления является разрушение мифологем, созданных какой-либо идеологией. М. Рыклин в книге «Террорологики» подробно разъясняет, как происходит процесс деконструкции мифологем в творчестве главных представителей советского андеграунда — Комара, Меламида и Кабакова⁴.

⁴ «Деконструируя классицистическую риторику сталинской живописи, Комар и Меламид по сути впервые воссоздают ее в отрешенном виде, порождают ее как проблему. Их задача — практический анализ <...> живописи, целиком устремленной на референта. Комар и Меламид — главные деконструкторы необязательной рефлексивной пленки тоталитарных изображений: они ее как бы снимают, анализируют, устанавливают химический состав, после чего обратно синтезируют ее на поверхности холста. При этом, правда, исчезает основной химический элемент магической формулы — сам террор, принявший форму устремления к бесконечной ортодоксии. Зато остаются чистейшие водяные знаки насильственного дискурса. Благодаря им подпись уже не стирается отсутствием знакового эквивалента, сакральное пространство

Постсоветский соц-арт, вышедший из подполья, не потерял свою остроту и актуальность, но все больше стал сближаться с поп-артом и гиперреализмом, постепенно вписываясь в систему рыночного искусства. Например, одно из самых ярких проявлений российского соц-арта — «Евангельский проект» 2009 года Дмитрия Врубеля и Виктории Тимофеевой. Основанный на фотографиях новостных лент и Интернета, проект представлял собой гиперреалистические образы репортажных героев (бандиты, алкоголики, бомжи), которые сопровождалась точными цитатами из Евангелия. Концептуально проект раскрывал суть

функционирования медиасферы, поскольку, по словам Бориса Гройса, «главная новость, которую Евангелие сообщило миру и которая породила современные средства массовой информации, — это новость о природе самой новости. А именно: это новость о том, что только плохая новость — хорошая новость. Действительно, Евангелие, будучи “хорошей новостью”, не сообщает читателю ничего хорошего. Бог умер, его апостолы замучены, общая картина мира не просто печальна, а совершенно ужасна, предапокалиптическая» [11].

В Китае соц-арт реализует себя в полной мере, сохраняя все свои первоначальные установки. Самыми известными художниками современного китайского искусства стали братья Гао. Они прославились после создания серии работ, главным персонажем которых был Мао Цзэдун. В частности, большой интерес вызвала их скульптура под названием «Мисс Мао», изображающая великого председателя с женской грудью и носом Пиноккио. Также фирменным можно считать перформанс братьев Гао «Объятия», который они неоднократно осуществляли в различных местах у себя на родине и в других странах, в том числе на Трафальгарской площади в Лондоне. Суть перформанса заключается в том, что собранные вместе добровольцы по команде заключают в объятия совершенно незнакомых людей, изъявивших желание участвовать в этом. Наряду с другими художниками из Поднебесной, такими как Вэй Вэй, Чжан Хуань, Фан Лицзюнь, Хуан Янь, братья Гао сегодня являются яркими

картины, наконец, сгущается в точку авторства (патетические провалы авторства в сталинскую эпоху были связаны как раз с огромностью символических притязаний, с безмерностью намерений). Иначе подходит к проблематике деконструкции И. Кабаков: он деконструирует любое наблюдение и самого наблюдателя, зрителя как фикцию, перечеркиваемую сцеплением речевых позиций. Зритель становится у него чистой случайностью, точкой сгущения, легко распадающейся на составляющие. Деконструируя зрительный акт как фикцию и перманентную фрустрацию в силовом поле речевой культуры, он кладет начало пустотному канону московского концептуализма» [10, с. 80].

представителями новой культурной волны, пришедшей в современное искусство с Востока.

Однако соц-артовская эстетика присуща не только художникам, выступающим против тоталитарных режимов. Итальянец Маурицио Каттелан — представитель демократического общества. Успех пришел к нему в конце 90-х с работой «Bidibidobidiboo» («Белка, покончившая с собой»), но триумфальной стала его работа «La Nona ora» («Девятый час»), в которой Маурицио изобразил папу Иоанна Павла II, придавленного к земле упавшим с неба метеоритом. В Мюнхене в Музее современного искусства М. Каттелан выставлял статую, изображающую Адольфа Гитлера, стоящего на коленях и молящегося. Выразительным художественным жестом Каттелана стал памятник 2010 года под названием «L.O.V.E» на площади Аффари в Милане в виде среднего торжествующего пальца, которым принято выражать известный всем непристойный жест. Эту скульптурную инсталляцию художник подарил городу, которому ничего не оставалось, как установить и торжественно открыть ее на одной из своих главных площадей [12]. Однако все эти, казалось бы, радикальные выпады против засилья религиозной идеологии или поп-культуры становятся в условиях «демократии» предметом рыночного обмена. Так, копия инсталляции М. Каттелана «Баллада о Троцком» была продана за 2 миллиона 140 тысяч долларов на аукционе Сотбис в Нью-Йорке.

Примеров западной уличной скульптуры, балансирующей на грани между симуляционизмом поп-арта и деконструктивизмом соц-артовской направленности, сейчас достаточно много. Так, скульптуры Марка Куинна украшают площади и парки многих городов мира, среди них статуя художницы-инвалида Элисон Лаппер на последних неделях беременности, установленная на Трафальгарской площади. Одна из самых удивительных его работ, «Планета», находится сейчас в парке Сингапура, она изображает младенца, будто парящего в воздухе. Другой скульптор, голландец Флорентин Хофман, поместил в акватории города Сидней гигантскую копию желтой утки — традиционного атрибута наших ванн комнат.

В целом использование нехудожественных материалов и всякого рода изобретательность играет роль нового художественного языка в современном искусстве. Для такого рода изобретательности термин «бриколаж» применим в буквальном смысле, означая создание предмета или объекта из подручных материалов. В массовой культуре этот постмодернистский концепт неожиданно отразился в детской сказке «Питер Пэн» Дж. Барри, а затем в одноименном мультфильме производства компании Дис-

ней. Одна из помощниц Питера Пэна фея Тинкер Белл любит чинить всякого рода медные вещи (чашки, кастрюли и т. д.), от глагола to tinker (мастерить на скорую руку) и происходит ее оригинальное имя. В современном мультфильме «Феи» 2008 года этот персонаж обладает особым талантом изобретателя: Тинкер Белл собирает из брошенных вещей, то есть буквально из подручных материалов, полезные устройства. Она, подобно художнику-постмодернисту, создает произведения искусства из мусора.

Многие современные художники — настоящие изобретатели. Например, художник индийского происхождения Аниш Капур в конце 1980-х завоевал мировую популярность, поразив публику грандиозными масштабами своих объектов и новыми технологиями. В СМИ о его произведениях писали примерно так: «огромные инсталляции, неведомые прежде художественному миру технологии», «самый масштабный художественный проект, когда-либо существовавший на территории Великобритании», «самая большая, самая дорогостоящая скульптура в мире» и т. д. Диапазон материалов Капура велик: помимо экзотических — порошковых пигментов, традиционных — стали и камня, автор использует для своих творений красный воск, а для гигантских сооружений применяет ПВХ, латекс и обычный грунт. Самые известные его работы: «Левиафан» — огромный шарообразный объект в павильоне Парижского музея; «Облачные ворота» — зеркальное облако на входе в парк Миллениум в Чикаго; «Вознесение» — работа, представлявшая собой столб белого дыма, возносящегося к куполу храма, и ставшая известной после показа в день открытия венецианской биеннале 2011 года в знаменитой базилике Сан-Джордже Мажоре.

Марк Куинн также экспериментирует с материалами и масштабами. Например, среди его самых известных работ — автопортрет «Я». Это изваяние головы художника,



Аниш Капур. Левиафан

выполненное из девяти пинт его собственной крови, собранных в течение нескольких лет. Двадцать лет спустя после первого публичного показа М. Куинн создал еще одну версию скульптуры «Я», отлитую из сваренного безалкогольного вина, впоследствии замороженного. Он назвал второй автопортрет «Летучий дух», иллюстрируя свою личную историю излечения от алкоголизма.

Таким образом, разнообразные проявления современного искусства свидетельствуют о том, что массовая аудиовизуальная культура диктует новый способ восприятия произведений изобразительного искусства, и все они становятся отражением медиакультуры, то есть ее бриколажным отскоком. Все они представляют собой форму коллективного восприятия, основанную на рассеянной перцепции и не требующую концентрации. Медиакультура и в целом общество глобализации создает такую синкретическую среду, бриколажную среду с системой «мягких запретов», опережающих трансгрессивные состояния, где происходит всеобщее размывание границ, что и создает иллюзию трансгрессивных шагов, которые могут превращать искусство в политические действия, балансирующие на грани преступления закона. Однако в таком положении культуры любому трансгрессивному состоянию противопоставляется уже не запрет, а другое трансгрессивное состояние, заведомо вписанное в систему рыночных отношений.

Список литературы

1. *Rajhman J.* Thinking in Contemporary Art [Электронный ресурс] // Institute for Research within International Contemporary Art, 2014. — Режим доступа: <http://www.forart.no>
2. *Фуко М.* О трансгрессии // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. — СПб., 1994.
3. *Леви-Стросс К.* Первобытное мышление. — М., 1994.
4. *Фуко М.* Археология знания. — Киев, 1996.
5. *Бланшо М.* Опыт-предел // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. — СПб., 1994.
6. *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. — М., 1986.
7. *Kazarian E.* On Limits — Critique, Transgression, and the Practice of Freedom in Foucault [Электронный ресурс] // Academia, 2014. — Режим доступа: <http://www.academia.edu>
8. *Подорога В.* Трансгрессия // Новая философская энциклопедия / под ред. В.С. Степина. В 4 т. Т. 4. — М.: Мысль, 2001.
9. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. — М.: Медиум, 1996.
10. *Рыклин М.* Террорологии. — Тарту; Москва, 1992.
11. Евангельский проект Дмитрия Врубеля и Виктории Тимофеевой [Электронный ресурс] // Пермский музей современного искусства, 2014. — Режим доступа: <http://www.permm.ru/press-relizyi/evangelskij-proekt.html>
12. Материалы С.АРТ (Галерея Петра Войса) [Электронный ресурс] // С.АРТ, 2013. — Режим доступа: <https://www.facebook.com/s.artgallery>

УДК 77:316.77

ББК 85.16+71

Д.В. ВОЛЬФ

«СЕЛФИ» КАК СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ПРАКТИКА В КОНТЕКСТЕ DIY

Рассматриваются социокультурные аспекты фотографического автопортрета «селфи», который исследуется в ракурсе проблематики DIY (Do It Yourself). В XXI веке практики DIY реализуются не только в сфере материального, но и в значительной степени в сфере виртуального. Селфи представляет собой один из способов современного выражения культуры DIY, который заключается в создании медийного образа «Я» и собственной «реальности» своими руками.

Ключевые слова: селфи, мобильная фотография, DIY, сделай сам, саморепрезентация, социокультурная коммуникация, медиарельность.

Понятие DIY и история термина *selfie*

Англоязычный термин DIY (*от англ.* Do It Yourself — «сделай это сам») впервые возник в экономике западных стран в середине XX века как противопоставление наемному труду за плату и означал самостоятельную работу по дому: ремонт электрооборудования, бытовой техники, изготовление мебели и т. д.

В современной России «сделай сам» ассоциируется в первую очередь с ремонтом, поделками и рукоделием. В СССР представителями направления «сделай сам» были радиолюбители, автолюбители и другие умельцы. В современных реалиях аббревиатура DIY чаще всего применяется по отношению к строительным магазинам и гипермаркетам (IKEA, Leroy Merlin, OBI, Castorama и др.), которые составляют отдельный сегмент — формат