

УДК 17.02:77:070

*Людвиг Сейфарт***ЗА ЭТИМ ВСЕГДА ПРЯЧЕТСЯ УМНАЯ ГОЛОВА¹****ИРОНИЯ, ФАЛЬСИФИКАЦИЯ И МОРАЛЬ***(перевод с немецкого Лианы Кришевской)***Возражения против иронии**

Несколько лет назад, на одно из моих приглашений к участию в выставке посвященной иронии, среди прочих я получил следующий краткий ответ: «Я нахожу иронию еще хуже, чем Бытие Добродетельным (Gutmenschen-Dasein). С наилучшими пожеланиями, Кристоф Шлингензиф». Был ли его ответ ироничным? К сожалению, самого автора мы уже не сможем спросить. Знаменитый немецкий режиссер, мастер перформанса и драматург умер до того, как посвященный ему на Венецианской Биенале 2011 года павильон, получил Золотого Льва. Но, разделяя мнение своего знаменитого предшественника, Шлингензиф не был одинок в неприятии иронии. Фридрих Ницше считает, что цель иронии «состоит в том, чтобы укротить и пристыдить, но тем целительным способом, который пробуждает добрые намерения и влечет нас отплатить почитанием и благодарностью, как врачу, тому, кто с нами так обошелся. (...) Кроме того, привычка к иронии, как и к сарказму, портит характер, она придает ему постепенно черты злорадного превосходства: под конец начинаешь походить на злую собаку, которая, кусаясь, к тому же научилась и смеяться» [1, с. 411]. Но является ли ирония только лишь выражением чувства высокомерного превосходства, тотального отсутствия уважения, нигилизма?

Мыслители Новейшего времени разделяют мнение о моральном обесценивании иронии. Так Жиль Делез отвергает ее, поскольку она базируется на неподвижных принципах, на принципах мышления, обусловленного приоритетом иерархии. Такому способу мыслить Делез противопоставляет освобождающую силу юмора: «Ироничным человеком является тот, кто ведет дискуссию о принципах, тот, кто находится в поиске первичного принципа», но «это все не является проблемами юмора; он изначально разрушает игру принципов или первопричин в пользу эффектов, игру репрезентации в пользу события, игру индивидуализма или субъективизма в пользу многообразия. В иронии содержится невыносимая претенциозность, демонстрирующая принадлежность к более высокой расе, являющаяся достоянием господ и повелителей (...) Юмор, напротив, обращается к меньшинству, к становлению меньшинством, это он приводит язык к заиканию» [6, S. 75].

Аргументация Делеза, в которой ирония и юмор рассматриваются как противоположности, подхвачена некоторыми современными авторами. Эндрю Хант (Andrew Hunt) в статье «Юмор vs. ирония», опубликованной в британском журнале «Art Monthly», идет в этом настолько далеко, что отождествляет иронию с садизмом, а юмор с мазохизмом². Однако позиция, когда в иронии выделяется только ее склонность к агрессии и способность ранить, страдает дурной односторонностью. К тому же при таком подходе исключается вопрос отличия иронии от, например, цинизма и сарказма. Вместо того, чтобы анализировать эти две сферы как противоположности, было бы более продуктивным рассматривать иронию как разновидность юмора, которая используется с определенной целью, хотя необязательно имеет с ним что-то общее: юмор и ирония могут рассматриваться как два поля, частично совпадающие друг с другом. К тому же, прежде чем поспешно давать иронии оценки в категориях морали, необходимо установить формальное определение иронии. Это тем более важно, поскольку случается не часто. Иногда в поисках определения иронии, наталкиваешься на высказывания, близкие пассажирам из книги американского автора Дугласа Мюке «Ирония и Ироничное», опубликованной в 1982: «Слово “ирония” сейчас означает не то, что в ранние века, в одной стране оно может означать не то, что подразумевают в другой, на улице не то, что в научной среде, для одного ученого это не то, что для другого» [19, S. 2].

Риторические приемы и целостное видение мира

К неопределенности, разросшейся вокруг иронии, имеют отношение многие философы. Даже Делез использует ее, если не сказать злоупотребляет, только для того, чтобы на ее фоне очертить особенности юмора, который, по его мнению, есть полярная противоположность иронии. При этом его практически не интересует то, что ирония выстраивает собственные утверждения. А ведь эта ее способность засвидетельствована еще в одной из самых ранних и обобщенных ее дефиниций – в определении относящемся к первому веку нашей эры и приписываемому Квинтилиану. В нем утверждается, что ирония есть противоположность того, что было сказано.

Но еще за пять столетий до этого были известны речи Сократа, который среди прочего считается родоначальником иронии. Примечательно, что свои обращения к публике он осуществлял в то время, когда безопасность и автономия маленького греческого города-государства находилась под угрозой политической экспансии и влияния других культур. В такой ситуации ирония являлась политической

стратегией двусмысленности. Служила ли она защитой культуре, подвергающейся угрозе извне, или являлась попыткой обойти новые влияния, переиграть неуверенность в обращении с незнакомыми культурными кодами?

В ситуации, подобной той, в которой находился Сократ, сегодня находится современный западный мир. Это мнение высказывает литературовед Клер Коулбрук в своей книге 2004 года, посвященной истории иронии или, вернее, истории этого термина (см.: [5]). Согласно ей, Сократ обладал поразительной способностью упорно не принимать во внимание привычные, устоявшиеся ценности и формы поведения и жить в состоянии, в котором сложившиеся принципы, ставятся под сомнение.

В определение и дальнейшее прояснение иронии вносит ее институционализация в качестве устоявшегося топоса римского искусства красноречия. Здесь ее роль состояла не в том, чтобы сбить слушателя с толку, но сделать его соучастником: слушатель получает удовольствие и, тем не менее, точно знает, о чем идет речь. Но что бы идентифицировать иронию, понять «оба» значения, необходимы точные знания о культурном контексте, или, хотя бы, предположения о нем.

В качестве риторического топоса, ирония контрастирует своей иной более глубокой форме, касающейся определенного образа жизни. Такое целостное видение мира примерно в начале XIX века формирует романтическая ирония, ставшая для Фридриха Шлегеля синонимом всеохватывающей поэтизации мира: «Существуют древние и новые поэтические создания, всецело проникнутые божественным дыханием иронии. В них живет подлинно трансцендентная буффонада. С внутренней стороны – это настроение, оглядывающее все с высоты и бесконечно возвышающееся над всем обусловленным, в том числе и над собственным искусством, добродетелью или гениальностью» [2, с. 283]. Рассуждения Шлегеля уточняют сократическую иронию: всеохватывающее, трансцендентальное состояние противопоставляется сознанию ограниченности и фрагментарности, поскольку ирония «содержит и пробуждает чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, между невозможностью и необходимостью исчерпывающей полноты высказывания» [2, с. 287].

От постмодерна к глобализации

Этот же спор, хотя и в несколько иной форме, продолжает постмодерн, который с помощью иронии пытается вырваться из замкнутого пространства истории и который каждое высказывание выдает за

сфальсифицированное подобие самому себе. В эссе 1983 г. «Постмодернизм, ирония и занимательность» Умберто Эко пишет: «Постмодернизм – это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности. Постмодернистская позиция напоминает мне положение человека, влюбленного в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей “люблю тебя безумно”, потому что понимает, что она понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы – прерогатива Лиала. Однако выход есть. Он должен сказать: “По выражению Лиала – люблю тебя безумно”»[3].

Явление двойного кодирования, характерное для постмодерна, относится так же и к явлению, возникшему в 80-х годах в западноевропейском обществе и обозначенному термином лейткультура (Leitkultur)³. Глобализация, проникшая со временем в самую сердцевину творческой деятельности, выдвигает требования отстранения от привычных ценностей и устоявшихся форм поведения, поиска новой общности между людьми различного культурного происхождения.

В такой ситуации некоторые исследователи само выживание иронической коммуникации ставят под сомнение. Еще в середине 90-х гг. об этом достаточно радикально заявил Борис Гройс. Поскольку стиль его письма весьма ироничен, это вызывает удивление, однако в «Die Zukunft gehört der Tautologie» («Будущее принадлежит тавтологии»), он пишет: «Поскольку сейчас никто не знает того, что знает другой, юмор стал невозможным. Установить характер услышанного замечания невозможно, поскольку в нашем плюралистичном мире отсутствуют инструменты для классификации какого-либо мнения как “несерьезного”. Даже услышав очевидно абсурдное высказывание, предпочтительнее оставаться серьезным, дабы не обидеть говорящего. И только если последний убедит в том, что его реплика была все же ироничной, заставляют себя смеяться» [8, S. 88].

Все же, избежать окончательного погребения иронии, ее грядущего подчинения тавтологии и ее интеркультуральной мощи удастся Ричарду Рорти. В работе, изданной в 1989 году «Случайность, ирония и солидарность» он достигает этого, разделяя индивидуум и политическую сферу. Согласно его утверждению, вежливые, недвусмысленные выражения в общественной жизни являются необходимыми, даже если индивидуум убежден в том, что «единственной неизменной реальности, находящейся по то сторону множества преходящих явлений», не существует. А в его утверждении о том, что противоположностью иронии является здравый смысл, «ибо это пароль тех, кто бессознательно

описывает все важное в терминах конечного словаря, к которому они и их окружающие привыкли» [14, S. 128], также как и в романтическом понимании иронии, можно усмотреть непосредственные параллели с искусством. В искусстве не утверждается «притертое» восприятие здравого смысла, также как ирония, искусство демонстрирует нам то, что поначалу мы поймем неверно или не поймем совсем.

Вопросы, которые проистекают из проблемы иронии, в некоторой мере направлены и к предпосылкам понимания современного искусства. Исчерпала ли ирония свои возможности? Или она все же в состоянии воплотить действенную стратегию, противопоставленную фундаменталистскому мировоззрению?

Возможно, делезовское противопоставление иронии и юмора в поиске решения этих вопросов может стать продуктивным, при условии, что принимается лишь его конструктивное основание. Согласно аргументации Делеза юмор не подчиняется или, во всяком случае, не должен подчиняться формальным правилам, в то время как ирония всегда следует тем формам, над которыми она иронизирует. Иначе чем карикатура, работающая с сознательно преувеличенным сходством, ирония не бросается в глаза, но крадывается как фальсификация, не распознанная сразу, но опознанная, как в квинтилиановских риторических приемах, в качестве «сообщника».

В таком случае иронию можно было бы воспринимать как своего рода «сфальсифицированный» мимезис. Прекрасным примером этому могут служить произведения бельгийского художника, который, хотя и принадлежит к генерации постмодернистов, в последние годы снова приковывает к себе внимание – Гийома Бийля.

Ирония и фальсификация – Гийом Бийль

Перед нами комната богатого буржуа, обставленная в стиле Fin de siècle. Здесь жил австрийский композитор Йоханнес Фогль, современник Густава Малера и Арнольда Шенберга. Он родился 3 марта 1874 года в Граце; в течение своей творческой жизни создал три симфонии, различные оркестровые произведения, симфонические поэмы «Wiener Totentanz» и «Der klagende Sturm», 23 вокальных и целый ряд камерных произведений. Комната в квартире, находящейся в Вене по адресу Бекерштрассе 7, где композитор умер 13 октября 1928 года, реконструирована с педантичной точностью. Ее интерьер, дополненный фотографиями и личными вещами маэстро, размещенными в витрине, позволяет получить полное представление о его жизни. К сожалению, творчество Фогля сегодня

практически не известно, CD-диски с записями его произведений найти просто невозможно. Однако едва ли стоит этому удивляться: предположение о том, что композитор Йоханнес Фогль никогда не существовал, возникает сразу после того, как переступаешь порог комнаты, в которой он умер: ведь она находится не в Венском историческом музее (Historischen Museum der Stadt Wien), но в Музее современного искусства фонда Людвиг (mumok). Здесь «Komponisten-Sterbezimmer» была оборудована в 1991 году.

Уже более тридцати лет, используя оригинальный материал, Гийом Бийль (Guillaume Bijl) создает инсталляции, в которых детально воспроизводятся пространства повседневной жизни. Каждый видимый намек на авторский стиль художника в этих, как он сам их называет, «трехмерных натюрмортах» старательно избегается. Этот прием впервые реализовался в инсталляции «Автошкола», которая в 1979 году выставлялась в Антверпене. Оформление комнаты было продумано до мелочей и выглядело абсолютно правдоподобным: стулья, столы, учебные доски все на своих местах. Для урока не хватало только преподавателя и слушателей. Среди пространств повседневной жизни, «клонированные» Бийлем в последние годы, были обувной магазин, туристическое бюро, психиатрическая клиника, парикмахерская, бутик, салон для стирки белья, бомбоубежище, магазин восточных ковров и супермаркет.

Художник копирует статический и лишенный жизни характер тех областей нашей культуры, которым сама реальность придала застывший характер музейной экспозиции. Чтобы снова обрести свою жизненную актуальность, искусство должно здесь преодолеть свой институциональный характер. Гийом Бийль хорошо это понимает, однако не делает попыток расширить художественное действие до социального пространства, включить публику в процессуальность произведения. Любая акциональность или событийность исключается, так как если бы музейные реликвии нашего времени оценивались с позиции далекого будущего.

Таким образом, речь здесь идет о фальсификации реальности, которая уже сама по себе является собственной фальсификацией. Именно в таком ключе можно интерпретировать творчество Бийля: как художественную фальсификацию или художественное фейк-действие. И как раз в этом пространстве его произведения включаются в стратегии современного искусства.

Методы, разрушающие традиционную оценку отношений оригинала к его подделке или имитации, активно применяемые многими художниками примерно с семидесятых годов, анализируются в книге

Стефана Рёмера (Stefan Römer) «Художественные стратегии фэйка» (*Künstlerische Strategien des Fake*). Исходным пунктом этого исследования стал американский апроприационизм, который предстает на суд общественности в 80-х годах, почти одновременно с первыми «трансформирующими инсталляциями» Гийома Бийля. Метод Бийля, который подробнейшим образом рассматривается Рёмером в соответствующей главе, «в европейском контексте может рассматриваться как аналогия способности апроприационизма к «разрушительному» присвоению. Ему, однако, не хватало дискурсивной среды, аналогичной той, в которой американские художники были искушены» [13, S. 221].

В действительности, едва ли есть другое направление искусства последнего тридцатилетия, которое было бы настолько же теоретически проработано как апроприационизм, упорядочивший среду в США. Имена художников Шерри Ливайн, Луиз Лаулер, Ричард Принс или Синди Шерман почти автоматически ассоциируются с именами теоретиков искусства Крейга Оуэнса (Craig Owens), Дугласа Кримпа (Douglas Crimp) или Розалинды Краусс (Rosalind Krauss), которые свои теории постмодернистской субъективности, критику, в том числе и феминистическую, традиционного понимания подлинности понятий связали со свойственной апроприационизму стратегией повторения и присвоения. Онтологический поворот, к которому привело признание большей ценности копии, репродукции или подделки в сравнении с оригиналом, был манифестирован еще в конце 1968 года в эссе «Фальшивомонетки: Историческая комедия» американского литературоведа Хью Кеннера (Hugh Kenner) [11]. Его краткая история культуры, выстроенная под знаком подделки и механизма, венчается тезисом о том, что любое повторение и имитация, как и мимесис вообще, являются фальсификацией мира. Это мнение, высказанное не без легкомысленности, почти 30 лет спустя было подхвачено культурологом Хайли Шварцем (Hillel Schwartz), который всю западноевропейскую цивилизацию понимает как «Culture of the Copy» и подробно описывает ее через явления, которые она всегда производила – «the twins, the self-portraits, the Second Nature, the seeing double, the copying, and the reenactments» [15, S. 378].

Кажется, что педантичные воспроизведения пространств Бийля могут восприниматься как своего рода парный предмет к акту рефотографии, тавтологичному по сути, не вносящему изменения в образное содержание оригинала. Это особенно очевидно в отношении творчества, прежде всего, Шерри Ливайн. В обоих случаях критический, просвещенческий пыл противопоставляется присвоению; как и американский апроприационизм

в целом, рефотография кажется менее ироничной и без направленного выражения достаточно редко позволяет сделать вывод об эмоциональном состоянии автора. В этом и заключается большое различие с Бийлем, который, уклоняясь от индивидуализированного почерка, остается отчетливо двусмысленным. Он не присваивает в очевидной форме какой либо «оригинал», он не копирует какой-либо в действительности существующий супермаркет или магазин ковров, но инсценирует существующее представление о них. В буквальном смысле речь здесь идет о знаке, которому недостает обычного свойства абстракции и дистанцированности, поскольку он создан теми же средствами, что и вещи сами. Трубка соотечественника Бийля Магритта не является таковой, поскольку она, также как и вербальное понятие, является только лишь знаком трубки. Бийль не стал бы рисовать ее, но использовал бы ее саму в качестве ее же собственного знака, и таким образом в ироничной форме отрекся бы от реальности.

Но одновременно в этом семиотическом аспекте обнаруживается и сходство с американским апроприационизмом. Преимущественно оно касается репродуктивного качества фотографии, которое в инсталляциях Бийля, созданных лишь для определенного отрезка времени, проявляется как способность нечто документировать. Исключением являются те немногие произведения, в которых это сходство с рефотографией подвергается осмыслению в качестве основного выразительного средства, как это было в цикле «235 important and less important Photos out of the 2nd part of the 20th century» (1989–1996).

В отличие от Шерри Ливайн, Бийля не интересует критическая рефлексия относительно «высоких стандартов» искусства фотографии. Поле его интереса – перепроизводство фотографии в будничной реальности, в те времена аналоговой фотографии, когда пленка оказывалась в мусорном контейнере еще в магазине, сразу после того, как заказчик получал распечатанные снимки. Музейная экспозиция этого фото-мусора указывает на существенную проблематичность формулировки убедительных критериев для «importance». Но кроме этого она ставит под вопрос способность амбициозных произведений высокого искусства сообщить о повседневной жизни больше, нежели неудачные любительские снимки.

Систематическим обозрением фотографий, фиксирующих будничную жизнь, занимается Петер Пиллер (Peter Piller.). В 1997 году, еще будучи студентом высшей школы изобразительного искусства Гамбурга (HfbK Hamburg), он начинает работу в одном из медиа-агентств,

где на протяжении многих лет был занят обработкой, контролем и архивированием региональных газет.

Он, однако, собирает не только архивируемые в агентстве статьи и заметки, но также множество уже не нужных газетных иллюстраций. Пиллер составляет их в серии, критерии которых часто демонстрируют некоторое расхождение между замыслом редакции и автора фотографии. Категории этого архива, доступного в интернете по адресу www.peterpiller.de создают впечатление некой сюрреалистической энциклопедии: «Земля под застройку», «Камень преткновения», «Победитель разгадывания загадок демонстрирует купюру» или «Дотронуться до автомобиля». Группы людей, перерезывающие ленту на открытии или фотографии с камер наблюдения, контролирующих действия грабителей банкоматов, в архиве газеты можно вполне представить в качестве общих понятий. Но едва ли кто-то стал бы отбирать изображения, руководствуясь наличием тени фотографа, частью бампера или шин припаркованного автомобиля, случайно попавших в кадр.

Постепенно интерес Пиллера к формам документирования и архивирования расширился за счет изображений из совершенно других источников. Подходящий материал, попался ему случайно или же он находил его в интернете. Аэрофотоснимки частных домов или документация, отосланная в страховую компанию для подтверждения поломки, предстали в совершенно новом свете. Не в последнюю очередь Пиллера интересует способ, каким «реальность» являет себя или то, как она представлена средствами, возможно, впервые, различных медиа.

Он ищет стереотипы, устойчивые повторяющиеся формы, он выделяет детали, часть которых выявляется только при цифровом сканировании и увеличении, необходимом при подготовке к выставочной экспозиции. Собственно мотив остается неизменным. Но особенно в газетных иллюстрациях обнаруживается удивительно точная и когерентная иконография кадра, на которую, как правило, не обращают внимания, но которая неосознанно применялась повсеместно.

Эти скрытые элементы становятся видимыми благодаря иронической дистанцированности, устанавливающей расстояние по отношению к серьезным намерениям создателя фотографии. Но известное морализирующее возражение против иронии заявляет здесь о себе сразу же. «Является ли Петер Пиллер злым циником, который высмеивает мещанство, или им руководят его склонности?», – задается вопросом Тиль Бриглеб (Till Briegleb) в своей рецензии на выставку Пиллера, состоявшейся в Художественном объединении Брауншвейга (Kunstverein Braunschweig) в 2011 году. Любительские кадры из архива страховой

компании заставляют Бриглеба подозревать недоброе и вопрошать «не кроется ли в этих фотографиях значительная доля злобной кляузы». В целом же, он оценивает фотографии как «характерные для всех комиков: вдруг во все изображение торчит огромная красная лакированная дамская туфля, хотя речь идет о фиксации небольшого мокрого пятна на кафеле (...) а на многих фото просто невозможно понять, что собственно вышло из строя» [4].

То, что предлагает Бриглеб в качестве очень вероятной возможности, есть способ понимания иронии Пиллерса как социального высокомерия, через призму которого рассматриваются неуклюжие формы выражения более низкого социального слоя. Но может в более значительной степени речь здесь идет об огромной радости фальсификатора и манипулятора, мастерски подстроившего все и виртуозно скрывшего следы своего вмешательства?

Кажется для Пиллерса, как, впрочем, и для Бийля, в значительной мере подошло бы наблюдение, сформулированное Дэвидом Сильвестром (David Sylvester) в статье, посвященной Энди Уорхолу: «Одной из сильнейших сторон художников всех направлений второй половины XX века есть понимание того, что их работа будет тем лучше, чем менее они в нее вмешиваются» [18, S. 389]. Очевидно, это утверждение должно быть дополнено: чем больше впечатления невмешательства художника она создает.

Зое Леонард «Архив Фей Ричард»

Именно такое впечатление создает проект, реализованный в середине 1990-х годов, и так же как «Komponisten-Sterbezimmer» Бийля, связан с созданием фиктивной биографии. В этих двух случаях интенция и средства исполнения были очень разными, тем не менее, проекты обнаруживают определенное родство.

Певица и актриса Фей Ричардс (Fae Richards) была одной из очень немногих цветных актрис, которая в 30–40-х годах в Америке достигла известности и успеха. Она не скрывала свою гомосексуальность, была счастлива в личных отношениях со своей спутницей Джун Уолкер (June Walker) и умерла в 1973 году в возрасте 65 лет. Однако вопрос о том, насколько больше мог раскрыться ее талант, если бы расизм не препятствовал становлению ее карьеры, остается открытым. За очень небольшим исключением она играла в так называемых «фильмах для цветных» и исключительно с цветными актерами. Многочисленные моментальные снимки, снимки со съемочной площадки, кадры фильмов,

рекламные фотографии представляют канву ее богатой событиями жизни.

Различные элементы «настоящей» биографии органично вплетены в историю жизни Фей Ричардс, она же сама является выдумкой режиссера Шерил Дьюни (Cheryl Dunye). Жизнь и карьера цветных актеров Америки, а в первую очередь актрис, была намного хуже задокументирована, чем жизнь и творчество их белых коллег. Прежде всего, на это хотела обратить внимание Шерил Дьюни, выстраивая фиктивную биографию, которая легла в основу ее фильма «Женщина-арбуз», снятого в 1996 году. «Женщина-арбуз» – это имя одной из героинь Фей Ричард и одновременно расистское клише, которое распространялось также на фарфоровые фигурки и подобные вещи.

Параллельно к созданию фильма Дьюни предложила художнице Зое Леонардо создать фотоархив Фей Ричардс. И если фильм был воспринят как хит авангардного кино на гомосексуальную тему, то «Фотоархив Фей Ричард», созданный Зое Леонард независимо от фильма, приобрел известность в мире искусства. 73 снимка были изданы небольшой книжечкой, оформленной с учетом интересов библиофилов [12] и прокомментированы в приложении. Кроме этого, архив был представлен в инсталляции, существовавшей в трех экземплярах.

Расходы, которые потребовались художнице для создания этой работы были соизмеримы с расходами для создания фильма. В проекте было задействовано 45 актера и сотрудников, роль Фей Ричард досталась актрисе Лиз Мари Бронсон (Lisa Marie Bronson). Сама Зое Леонард в своей работе тщательно следовала всем стандартам фотоискусства, применяемых с 1920-х до 70-х годов. Она использовала соответствующие фотоаппараты, объективы, бумагу, химикаты и фотолабораторную технику, в довершение снимки были искусственно состарены.

Тщательная инсценировка содержания проекта была обусловлена не только удовольствием от идеального подлога. Только если изображения выглядят правдоподобно и достоверно они смогут создать впечатление подлинности жизни, которую Фей Ричард могла бы прожить.

Традиция, которой следует Зое Леонард, едва ли сформировалась в изобразительном искусстве. Однако она укрепилась в области литературы как жанр фиктивной биографии. Одним из известных ее примеров является роман Вольфганга Хильдесхаймера (Wolfgang Hildesheimer) «Марбо» (1981), главный герой которого вымышленный писатель эпохи Романтизма.

К исторической фикции прибегает также художник Дирк Дитрих Хенниг (Dirk Dietrich Hennig), основавший в 1998 году Институт Исторических Интервенций (www.cupere.de) и Исследовательский центр

в 2006 году (www.georgecupresearchcenter.com). Цель последней организации заключается в исследовании произведений творческого дуэта Джорджа Капа (George Cup) и Стива Эллиотта (Steve Elliott). О том, что эти два имени вымышлены, не всегда догадывались даже знатоки художественной сцены. Имя Хеннинга в связи с реализованным им проектом возникает лишь однажды – в выходных данных каталога к персональной выставке Джорджа Капа и Стива Эллиотта. И даже на это – быть упомянутым как создатель своего произведения, он решился незадолго до самого мероприятия.

От фэйка к ре-исполнению

Нужно пробежаться по Мексико Сити с заряженной пушкой в руке? Бельгийский художник Франсис Алюс (Francis Alys), живущий там, сделал это, и в результате в 2000 году возникло прославившее его произведение. Он купил Берретту 9-го калибра, вышел с ней на улицу и снял все происходящее скрытой камерой. Полиция задержала его через 12 минут. Однако этим Франсис Алюс не ограничился. Точный ход событий он воспроизводит еще раз и также зафиксировал это на пленке. Оба видеофильма были показаны параллельно и поставили зрителя перед сложной проблемой различения события реального, связанного с настоящим риском, и его фиктивной инсценировкой. Сложность такой идентификации ставит вопрос о том, насколько глубоко реальное событие пропитано фикцией? Сам Алюс говорит по этому поводу следующее: когда бегаешь по улицам с пистолетом в руке, чувствуешь себя как в кино.

Однако второй фильм, является не фальсификацией, но ре-исполнением. Это же подчеркивается и названием фильма – Reenactments (Воспроизведение действия). В самом широком смысле этот термин «ре-исполнение» (Re-enactment) подразумевает повторение какого-то действия, его повторную инсценировку или воспроизведение. В качестве ре-исполнения в художественной практике утвердился жанр видео. Это нагляднейшим образом демонстрирует выставка 2007 года, состоявшаяся в Художественном объединении медиаискусств в Дортмунде (MedienKunst Verein Dortmund) и в институте современного искусства «KW Institute for Contemporary Art» в Берлине. Ее экспозиция была выстроена таким образом, чтобы в различных формах соединить видео с практикой «исторически корректных реконструкций прошедших событий, например, битв»[9, S. 38].

Но в отличие от популярных инсценировок, для которых собираются фанаты военных действий, художники со всей серьезностью исследуют «релевантность прошедшего к моменту, свершающемуся здесь и сейчас»⁴

[9, S. 42]. К тому же они редко разделяют оптимизм Робина Джорджа Коллингвуда (1889–1943), основавшего традицию исторических реконструкций и рекомендовавшего использование мыслей задействованных в них актеров как путь к лучшему пониманию соответствующих событий.

Произведение Бийля «Komponisten-Sterbezimmer», так же как и «Архив Фей Ричардс», созданный Зое Леонард помещают художественную реконструкцию в границы, очерченные фикцией и средствами медиаискусства. Восприятие зрителя они направляют на формирование представления о событии, а не на остающуюся в тени свершившуюся действительность.

Нескрываемая ирония, с которой постмодерн в цитатах эксплуатировал иронию, в наше время уже почти не встречается. А использование иллюзионистской эстетики подражания больше не является фривольной игрой со стилистическими приемами, отвергнутыми еще модернизмом. Скорее это своего рода коррекция существенной слабости «контекстуального» искусства 90-х годов, разделяющая интерес к исследованию социальных контекстов, но не к пресловутому его безразличию по отношению к эстетическим формам.

Харун Фароки и «ирония» войны

О подражании и имитации речь шла также и на «Serious Games», выставке, состоявшейся в 2011 году в дармштадском музее Mathildenhöhe. Пожелания получить удовольствие от посещения этой выставки, можно было бы воспринимать как ироничные. Так ли это в действительности, вскоре выяснилось. Если речь идет о войне, то слово «удовольствие» не является подходящим. Или все же подходит? В конце концов, границы между реальным ведением военных действий и ее виртуальной, игровой, развлекательной имитацией в последние десятилетия стали весьма относительными. Картины войны не выглядят как война и для достижения «подлинности» они часто инсценируются. А отличить действительную реальность от симулируемого военного сценария, как правило, удается только лишь экспертам.

Дармштадтский показ, о котором здесь идет речь, был подготовлен Анти Эманн (Antje Ehmman) и Харуном Фароки (Harun Farocki). Фароки уже более сорока лет создает фильмы, в которых он в доступной пониманию форме пытается показать утрату непосредственной очевидности в результате все возрастающей технологизации. В области экспериментального кино Фароки давно стал культовой фигурой, в последние годы признание получила его деятельность и в других областях

искусства. Творчество Фароки представляют многочисленные галереи, его персональные выставки проходят в крупных музеях и выставочных пространствах во многих странах мира.

Постепенно сфера интересов Харуно Фароки расширилась до искусства инсталляции и именно эта область его творчества была представлена на «documenta» в 2007 году. Содержание показанной инсталляции было основано на видеозаписи заключительного футбольного матча чемпионата мира 2006 года. На 12 плоских экранах транслировался обработанный различными способами эпизод эндшпиля. Восприятие посредством воспроизводящей техники, кажется, уже давно подменило собой непосредственное восприятие органами зрения, однако последнее все же доступно людям, присутствующим на стадионе. И как часто бывает, все камеры зафиксировали мяч за линией, и только судья на линии этого, к сожалению, не видел.

В футболе различить психическую реальность и виртуальный сценарий относительно просто. То, насколько они пронизывают друг друга в военной области, Фароки показывает в своем цикле фильмов «Серьезные игры» («Ernstes Spiele»). Работа над циклом была начата в 2009 году, и именно он дал название выставке в Дармштадте. Для фильма «Серьезные игры II: три мертвеца» («Ernstes Spiele II: Drei tot») Фароки удалось получить разрешение на съемку в одной из калифорнийских военно-морских баз, где моделировалась высадка войск Североамериканской армии в Ираке и Афганистане. 300 статистов «играла» роли коренного населения, дюжина других – охрану надвигающихся американских кораблей. Постройки были составлены из контейнеров и придавали всему происходящему атмосферу компьютерной игры.

Необоснованные нападения на гражданских, как это очевидно имело место в Ираке и Афганистане, указывает на то, что многие солдаты во время военных действий ощущают себя, словно в компьютерной игре. Видимо, им не хватает связи с «человеческой» реальностью, точно так же, как пилотам в фильме Френсиса Форда Копполы «Апокалипсис сегодня», с вертолета расстреливающим жителей вьетнамской деревни. Было бы иронично, использовать такие сценарии в качестве сюжетов исторической живописи, что было бы насмешкой над анахронизмом, с которым «руководство британской армии все еще заказывает полотна маслом, изображающие баталии» [7, S. 24].

Все же сам Фароки не действует иронично, но скорее, обнаруживает объективную, мало смешную иронию. А именно, последовательное приуменьшение серьезности военной реальности, которая предстает

почти в квинтилиановском смысле как противоположность тому, чем война на самом деле является. У Фароки отсутствует лишь интерес к выявлению двусмысленности, но как раз это и является его целью. Фильмы Фароки приобщают зрителей к знанию об обоих значениях: о том, которое проектировалось военными и о том, которое должно было остаться завуалированным. Но Фароки не иронизирует. Он выявляет имманентную иронию реальности, которая не является иронией судьбы, не подчиняется невидимой и незыблемой силе, и будем надеяться, поддается изменениям.

Клаус Штек – иронизирующий моралист

Так же как и Фароки, моралистом, пытающимися изменить мир к лучшему, является Клаус Штек. При этом он на протяжении десятилетий сознательно пользуется языком иронии. В 1972 году Георг Яппе (Georg Jarpe) говорил о нем как о наиболее продуктивном политическом художнике Германии (Цит. по: [17, S. 7]).

Еще и сегодня фальшивые и лживые высказывания, которыми ежедневно нас потчуют политики, промышленные боссы и другие влиятельные лица, Штек пытается перевернуть на голову и тем самым придать этим речам подлинный смысл. Для этого он использует именно ту иронию, о которой говорил Квинтилиан. Если Штек в 1972 году изображает Франца Йозефа Штрауса, держащего газету «Bild» с крупным заголовком «Юзо кусает ребенка, который ничего не стоит», то он не имеет в виду то, что «за этим прячется умная голова», в смысле, который упоминался в самом начале статьи. На, казалось бы, обычной видовой открытке с подписью «Посетите прекрасный Хайдельберг, известный своими улицами и площадями» (Besucht das schöne Heidelberg, bekannt für seine Straßen und Plätze) (1975) изображены разрушенные дома под грозовым небом; «С немецких полей еще свежим на стол» («Aus deutschen Landen frisch auf den Tisch») (1971) – видим рыбу, задохнувшуюся из-за нарушения кислородного баланса воды⁵.

«Богатые должны стать еще богаче» – увидеть такой лозунг на предвыборном плакате ХДС было бы невозможно. В этом утверждении нет ничего особенного, оно не содержит парадоксов, но в той форме, в которой его использует Штек оно действует как утаиваемая правда, которая не то что не будет открыта, но навсегда останется не признанной. Сам Штек по этому поводу говорит следующее – ирония «не вступает в силу, если факты, лежащие в ее основе, не соответствуют действительности» [16, S. 116].

Перед выборами в Бундестаг 1998 года часто можно было встретить агитационный плакат, на котором были размещены 4 фотографии, демонстрирующие благоденствие Германии с лозунгом «За процветающие ландшафты! ХДС». Слоган, избранный еще в 1990 году Гельмутом Колем для своей компании, уже давно казался нелепым. Ландшафты восточной части республики не выглядели настолько процветающими, чтобы воодушевлять избирателей. Длительный экономический кризис в новых федеральных землях привел в итоге к отставке коалиционного правительства. Так что такой плакат мог придумать только сатирик. Было ли это действительно так?

За пять дней до выборов Клаус Штек был приглашен на телешоу «Boulevard Bio». Используя ситуацию, он пролил свет на эту странную историю: идея плаката принадлежит ему. Он предложил плакат кое-кому в партии, рассчитывая сэкономить на расклейке, и остался благодарен сотрудникам ХДС за распространение его идей. Признание Штека вызвало шквал звонков. Разумеется, что прежде всего члены ХДС, раздраженные и растерянные, хотели знать, что на самом деле произошло, и каким образом Штеку удалось обвести вокруг пальца их коллег.

Однако свинью ХДС подложил себе сам. В мелко напечатанных выходных данных плакат засвидетельствован как официальный материал рекламной компании партии. Штек случайно открыл это для себя в Ганновере. «Действительность является сатирой» – под таким девизом Штек вспоминает и описывает эту рекламную аферу ХДС в своей книге «Без поручения» («Ohne Auftrag») [16, S. 180].

В отношении плаката Штека ХДС невольно выступил фальсификатором. А своим заявлением в телешоу Штек поставил под этим продуктом свою подпись. Однако это не удалось бы, если бы плакат о котором здесь идет речь не отсылал бы к работе 1997 года под названием «Канцлер Коль, пролетающий над процветающими ландшафтами», где канцлер изображен в образе Барона Мюнхгаузена оседлавшего ядро.

Плакаты Штека в Германии по-прежнему известны, но неизвестны там, где не понятен немецкий язык и контексты, к которым обращаются эти работы. Однако во лжи они уличают любые голоса, считающие иронию и мораль несовместимыми. Также как и другие названные примеры, работы Штека указывают на то, что не зависит от языковых и культурных границ: использование иронии в художественном творчестве тогда наиболее действенно, когда оно прокрадывается в реальность и делает видимой иронию объективности.

Примечания

¹ В немецком оригинале: «Dahinter steckt immer ein kluger Kopf», дословно: «Позади всегда торчит умная голова» – слоган рекламной компании газеты «Frankfurter Allgemeine», начавшейся в 1995 году. Она принадлежит к наиболее успешным и запоминаемым рекламным кампаниям Германии, а в мире профессионалов ее относят к классическим. По содержанию она представляет собой серию фотографий выдающихся личностей различных областей, читающих «Frankfurter Allgemeine» в местах и ситуациях, казалось бы, неподходящих для чтения газеты (*прим. переводчика*).

² «Если ирония в современной практике олицетворяет садистическую позицию, то юмор уместно сравнивать с мазохизмом. Можно было бы спорить с тем, что ирония воплощает тенденцию насилия в противоположность к конструктивной, самоуничижительной позиции юмора, элемент риска которого допускает провал. Если юмор и может нанести вред, то скорее непосредственно самому себе, нежели кому-то другому» [10, P. 16]

³ В 1998 году термин лейткультура (Leitkultur), употребил политолог Басам Тибби (Bassam Tibi) в книге «Europa ohne Identität? Die Krise der multikulturellen Gesellschaft» («Европа без идентичности? Кризис мультикультурального общества») а так же в дебатах, описывая ценностные стратегии западноевропейского общества. В политических дискуссиях начала 2000-х годов этот термин, с несколько измененным содержанием, используется в контексте вопросов об интеграции эмигрантов как противоположность термину мультикультурализм. В теоретическом аспекте в термине лейткультура, в том аспекте, в котором он употреблялся в политических дискуссиях, подразумевается грань, на которой в рамках общей теории консенсуса находится конфликт между теорией идентичности и теорией плюрализма (*прим. переводчика*).

⁴ В каталоге выставки рассматриваются два примера: Род Дикинсон (Rod Dickinson) реконструировал эксперимент Милгрэма, состоявшийся в 1961 году в Йельском университете. В поведении испытуемых исследовалась сама возможность преступлений национал-социализма. Две трети участников эксперимента были готовы слепо подчиняться приказам и «наказывать» другого участника почти смертельными ударами тока. Реальная ситуация и эксперимент Милгрэма как ее симуляция, имеют такое же соотношение как эксперимент Милгрэма в качестве ре-исполнения исторического события и его художественное ре-исполнение, реализованное Родом Дикинсом. Аналогичный ряд замыкают интервью

Омера Фаста (Omer Fast), которые, спустя примерно 10 лет после создания Спилбергом «Списка Шиндлера» он брал у жителей Кракова, задействованных в фильме в качестве статистов.

⁵В этом же ряду рафинированная и меткая шутка 1978 года «Неделя рекламы Shell. Жители побережья могут подключать свои масляные радиаторы непосредственно в море».

1. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. Книга для свободных умов / пер. с нем. С. Л. Франка // Ницше Ф. Сочинения в 2-х тт.– Т. 1.– М.: Мысль, 1990.– С. 231–490.
2. Шлегель Ф. Критические фрагменты // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика / пер. с нем. Ю. Н. Попова.– Т. 1.– М.: Искусство, 1983.– С.280–289.
3. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // <http://lib.guru.ua/UMBEKO/ekopolo.txt>
4. Briegleb T. Auf Suche jenseits der Gartenzäune. Macht er das Kleinbürgertum lächerlich oder feiert er es? Die Arbeiten des Künstlers Peter Piller in Braunschweig // Süddeutsche Zeitung.– 06.08.2011.
5. Colebrook C. Irony.– London/New York: Routledge, 2004.
6. Deleuze G., Parnet C. Dialoge. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980.
7. Farocki H., Ehmann A. Serious Games. Krieg/Medien/Kunst, Ausst., hg. Von Ralf Beil und Antje Ehmann.–Kat.– Mathildenhöhe Darmstadt, Ostfildern, 2011.
8. Groys B. Die Zukunft gehört der Tautologie // Groys B. Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters.– München, 1997.
9. History Will Repeat Itself Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance, Ausst.-Kat. Hartware MedienKunstVerein Dortmund / KW Institute for Contemporary Art Berlin 2007.
10. Hunt A. Humour vs. Irony // Art Monthly.– ¹ 340, Oñtober 2010.– P. 13–16.
11. Kenner H. Von Pope zu Pop. Kunst im Zeitalter von Xerox.– Dresden; Basel, 1995.
12. Leonard Z., Dunye C. The Fae Richards Photo Archive.– Los Angeles, 1996.
13. Römer S. Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung.– Köln, 2001.
14. Rorty R. Kontingenz, Ironie und Solidarität.– Frankfurt a. M, 1989.
15. Schwartz H. The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles.– New York, 1996. 16. Staeck K. Ohne Auftrag. Unterwegs in Sachen Kunst und Politik.– Göttingen, 2000.
17. Staeck K., Adelman D. Die Kunst findet nicht im Saale statt. Politische Plakate.– Reinbek, 1976.
18. Sylvester D. About Modern Art.– London, 1996.
19. Winokur J. The Big Book of Irony.– New York: St. Martin's Press, 2007.– 174 p.