
Елена Петровская

Уиткин, которого мы потеряли¹

Джоэль-Питер Уиткин – веселый человек. Эта веселость не деланная. Кажется, что мэтру нравится все: неусыпно за ним следящий киноглаз (снимается «Портрет Дж. Уиткина»), вопросы публики, внимание корреспондентов. Свое искусство, вызывающее бесспорную эмоциональную реакцию, он называет «религиозным» и выражает надежду на диалог двух разновидностей христианства – католицизма (он сам католик) и православия (предполагается, что православные – все мы). Не менее искренно и его обращение к тем, для кого вновь обретенные религиозные ценности освящают и столь же свежеиспеченное богатство: покупайте мои работы, призывает Уиткин и, улыбаясь, добавляет: это то же, что купить Мерседес. Такая любовь к жизни вызывает почти что оторопь. На стенах московской галереи развешаны шедевры: знаменитый фотопортрет человека без головы; дань Анне Ахматовой в виде отрезанной руки, покоящейся на настольных часах; гомосексуальный акт, поражающий своим чудовищным натура-

¹ Наша беседа с Уиткиным состоялась в галерее Татинцяна 28 ноября 2005 г. в день открытия первой крупной выставки фотографа в Москве. По иронии судьбы оба записывающих устройства не сработали. Интервью пришлось придать новую форму.

лизмом. Искусство Уиткина легко проходит по департаменту *macabre*, тем более что его моделями, помимо людей с физическими недостатками и иными «странностями», являются настоящие трупы.

Я делаю все по-настоящему, говорит Уиткин, имея в виду, что в его фотографии задействованы теперь уже устаревшие техники, вплоть до энкастики, этой «горячей» живописи греко-римских времен. Все по-настоящему, то есть никаких компьютерных манипуляций; поцелуй двух половинок лица – это даже не фоторазвертка, но небывалый коллаж из двух частей головы, разрезанной посередине. Впрочем, об этом можно узнать лишь из комментариев, услужливо поясняющих, что именно мы видим, – такими комментариями снабжена доступная русскому читателю книжка из малой серии «55» издательства Файдон. «Никто не верил, что модель существует»². Но оснований сомневаться в подлинности быть не должно. На подлинность работает, собственно говоря, фотография – возможно, последнее из известных нам изобразительных «средств», которое даже мечтам придает достоверный характер.

Однако с этим как будто контрастирует весь план интерпретации: сцены, создаваемые Уиткиным – а это, согласимся, один из видов постановочной фотографии, – трактуются то как смещенные в сторону гротеска аллегории³, то как «моральный театр»⁴, то, в более узком смысле, как *vanitas*. Впрочем, эта разновидность натюрморта, повествующая о тщете всего живого, может рассматриваться как расширенное определение всех его работ: только «настоящая» фотография с ее усложненным процессом проявки и вниманием к фактуре (использование специальной ткани, химическая и ручная обработка негатива и т.д.), только такая фотография, отсылающая к камере обскуре, и может поставить на мерт-

² Parry E. Joel-Peter Witkin. P.: Phaidon Press Ltd., 2001, p. 68 (серия «55»).

³ See: Celant G. Joel-Peter Witkin: Photography between Flesh and Spirit. Trans. from the Italian by Stephen Sartarelli. In: Idem. Joel-Peter Witkin. Zurich – Berlin – New York: Scalo, 1995, p. 43.

⁴ Parry E. Op. cit., p. 4.

вом свою окончательную печать. Мертвое узаконивается магической силой отпечатка – «настоящая» фотография, как известно, снимает слой или пленку с поверхности самих вещей. Смерть становится своим же монументом.

Рискну предположить, что совпадение объекта изображения и им же акцентированной стороны технического средства приводит к нейтрализации того и другого. Перед нами нет ни смерти, ни фотографии как таковых. Остатки нутряного беспокойства постепенно переводятся в удовольствие от созерцания: Джоэль-Питер Уиткин – знаток и творец красоты. Испытав свой первый шок, зритель умиротворяется роскошным набором аллюзий: Уиткина вдохновляют Курбе, Веласкес, Тициан, Сёра, де Кирико, Пикассо. Есть что-то роскошное и в том, как препарирована «мертвая натура»: вазы с яблоками, венчающие пустые оконечности голов; отрезанные руки и ноги, разложенные на тяжелых крахмальных салфетках вместе с цветами и фруктами. Такая красота, при всей ее монструозности, необходимо приближается к китчу. Но китч – тот единственный режим восприятия, в котором эти изображения и могут уцелеть.

Уиткин по-своему понимает и это. То, что он называет поиском Бога, выливается в работах начала 70-х в довольно неожиданные формы: Христос отдыхает «после Страстей» на одной из нью-йоркских крыш в компании Антихриста, одетого в костюм Бэтмена. (Жаль, что приходится довольствоваться описанием этой фотографии, как и всей серии «Современные образы Христа»; почему-то Уиткин и/или его издатели не торопятся их помещать в обзорные альбомы.) Точно так же Дева Мария воплощается в Чудо-женщине (Wonder Woman), еще одной героине американских комиксов. В пределе это справедливо означает, что «божественное», или трансцендентное, находится по эту сторону массовой культуры. Серии начала 70-х образуют своего рода вытесняемый пласт творчества фотографа. Судя по всему, они наивны и не живописны. Однако можно предположить, что освоение образов массовой культуры становится у Уиткина за тактом его позднейшего «высокого» искусства. (Надо заметить, что Бэтмен замечательным образом скрывается под маской. Ис-

пользование масок – излюбленный, если не навязчивый, прием фотографа⁵.)

– Вы не думаете, что фотография пошла от первого нерукотворного образа Христа (по-английски: *Veronica's Veil*)⁶?

– Это любопытно. Обычно говорят о Плащанице. Но от нерукотворной иконы ничего не осталось...

Высказывания Уиткина распадаются на две категории. Складывается впечатление, что есть некий «официальный Уиткин», или «Уиткин-произведение», с отфильтрованным набором частных легенд и значимых биографических эпизодов. К ним относятся: поиски Бога (правда, под маской Христа, как утверждает сам фотограф); история рождения (мать Уиткина зачала тройню, однако на свет появились только братья-близнецы); голова девочки, оказавшаяся у ног шестилетнего ребенка, – исход автокатастрофы, случившейся прямо на глазах; служба в армии, где приходилось фотографировать жертв несчастных случаев и злоупотреблений; шесть оголтелых лет жизни в Нью-Йорке, сопровождаемых глубоким одиночеством; изучение фотографии в Альбукерке, штат Нью-Мехико; интерес к транссексуалам и «уродам»; почтительное отношение к мертвецам. Даже на основании этого короткого перечня фактов возможно построение психобиографии. Более того, именно так и поступают исследователи Уиткина, объясняющие «странности» его творений изживанием собственных комплексов и травм. Однако другой Уиткин, тот, живой, что сменил свой прежде inferнальный образ на приближенный к комедианту (крашенные волосы, очки в клетку и т.д.), тот, кто с удовольствием

⁵ «Мне пришлось признать, что использование масок составляло неотъемлемую часть моего видения». *Witkin J.-P. Revolt against the Mystical*. In: *Germano Celant*. Joel-Peter Witkin, p. 62.

⁶ Согласно легенде, дева обтирала лоб Христа, покуда тот взбирался на Голгофу. На ткани остался отпечаток божественного лика. Этот след и именуется *Veronica: vera icona*, то есть подлинная, неподдельная икона. Имя девы неизвестно. Ср. с другим – новозаветным – вариантом предания: блаженная Вероника сподобилась отереть полотенцем окровавленный лик Спасителя в начале Его Крестного пути.

сравнивает себя с Вуди Алленом (ссылаясь на других) и расцветает, когда произносят отнюдь не «смерть», но неожиданное слово «юмор», этот Уиткин откровенно заявляет: вы думаете я изживал травму? (Благоговейный московский корреспондент спрашивает о пресловутой голове девочки; все ясно, не переводите, бросает в мою сторону Уиткин.) Ведь в вашем вопросе содержится подспудное утверждение о том, что была некая травма. Так вот, я заявляю: травмы не было. Просто, как это случается со всеми детьми, мне впервые пришла в голову мысль о смерти.

Я люблю жизнь в ее многообразных проявлениях! – энергично произносит Уиткин. Теперь уже вокруг него столпилась вся галерея: телевизионщики, что берут очередное интервью; приглашенные на вернисаж; пристально за ним следящие французы (не забудем: снимается документальный фильм). Фотограф в центре кадра. Это кадрирование публичного пространства – часть стратегии самопредставления. Все работает отменно. Только надо признать, что московская публика слишком впечатлительна: она боится и не любит мертвецов.

Джоэль-Питер Уиткин отдает себе отчет в трудности фотографии как изобразительного средства. Художник, этот «шаман, священнослужитель и мистик», только один и может «взять на себя насущный диалог между видимым и невидимым...»⁷. Стало быть, фотография не показывает нам все, что мы видим. Вернее, видимое лишь постольку видимо, поскольку черпает исток в невидимом. Или, утверждение еще более определенное: «...ни прежде, ни в дальнейшем я не буду описывать фотографии, мною сделанные, или те, что я когда-либо сделаю, в качестве 'картинок' (*pictures*). Это 'образы вещей, фактически не существующих в реальности, кроме как моей собственной'» (*курсив мой. – Е.П.*)⁸.

⁷ Цит. по: *Parry E. Op. cit.*, p. 5.

⁸ *Witkin J.-P. Op. cit.*, p. 52. Ср. с высказыванием о Уиткине Жермано Челанта: «...образ для Уиткина – всегда 'подвешенное' образование, не 'целостность', это своеобразный «порог», «переход». *Celant G. Op. cit.*, p. 20. Заметим, что художники, имеющие *de facto* дело с силами невидимого, как раз предпочитают говорить о своих творениях просто – для них фотографии остаются всего лишь «карточками» (в том числе *pictures, snapshots* и проч.).

Теоретически многообещающий заход разбивается о жесткость окончательных интерпретаций; к их числу относятся: новая сакральность, алхимия и очищение от боли и страданий. Тем самым, невидимое приобретает чудотворный и искупительный характер. Оно перестает пониматься как открытость образов – общности, времени и, наконец, самим себе.

Есть, впрочем, зацепка, которая позволяет распорядиться всем этим богатством по-другому. Уиткин «манипулирует институциональными стереотипами», заключает Жермано Челант, поскольку остается в рамках «известных или по крайней мере узнаваемых систем чувственности»⁹. Речь идет об использовании и даже своего рода обновлении (updating) «исторической [т.е. почерпнутой из истории искусств] иконографии»¹⁰. При этом, считает Челант, в зрителе пробуждается не объективное, но соучастующее (партиципаторное) воображение, «*нечто среднее* между исторической и жанровой фотографией, что может так же легко быть приспособлено к трагедии и драме, как к басне и комедии» (курсив мой. – Е.П.)¹¹. Этот пороговый момент – вещь сама по себе весьма знаменательная, как и воображение, выведенное из плана сугубо личного переживания. Такой подвижностью, надо признать, обладает сегодня одна лишь массовая культура, использующая стереотипы *par excellence*. Но кажется, что Уиткин все же удерживает воображение в достаточно жестких пределах. Дело не в том, что он не дает ему «разыграться» (как бы двусмысленно такая фраза ни звучала, учитывая материал его работ). Скорее дело в том, что и образы смерти потребимы, а смерть, какую предьявляет Джоэль-Питер Уиткин, с трудом отличима от кунсткамеры, где внимание законным образом перенесено с мертвого объекта на его уродство. Или – по нынешним временам – на красоту. Freak of nature, уродец, тот, чья странность располагается на острие колониальных захватов – вот они какие, иностранцы, иноземцы,

⁹ Celant G. Op. cit., p. 23.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid., p. 32.

иные, чем мы. Но оказывается, что не надо отправляться так далеко, чтобы удостовериться в странности: она рядом, и сама природа не перестает удивлять. Это момент коллекционирования экзотических предметов, сопровождаемый не только эстетическим, но и медицински точным взглядом. Экзотический объект должен быть освоен и изучен, стало быть в конечном счете умерщвлен.

Совпадение смерти и эстезиса характерно и для послеколониальных времен. Уиткина нередко сравнивают с Арбус и Виджи, снимавшими на улицах Нью-Йорка¹². Только в это время «странность» переопределяется в связи с пересмотром социального отношения аномалии и нормы. Зрителю предлагают увидеть запретное: криминальные сцены, гомоэротическую жизнь богемы, обитателей домов умалишенных. Сегодня уже не нужно отстаивать права меньшинств простым жестом выведения их в свет дня. (Хотя Россия остается удручающе патриархальной.) Что-то должно поменяться с самим видением или в самом видении, чтобы и это не стало привычным. Или, пользуясь языком Сонтаг, чтобы не пропало сострадание. Но для этого смерть должна быть отделена от цветов и формалина, а с уродцев сняты украшения. Образ должен заставлять страдать.

– Вас что-нибудь отвращает? (Вопрос телекорреспондента)

– Насилие. Но его-то у меня и нет.

Итак, слишком жесткие рамки. Шаг влево – живопись, шаг вправо – камера. Не исключая кунсткамеру и камеру обскуру. Воображение циркулирует в безопасно заданном режиме. Новая сакральность прославляет то, что больше не шокирует: распятые лошадиные туши, обезьяны-мученики, священные транссексуалы. Все это – театр жизни. И смерть в нем фигурирует, как и положено, под маской. Предельный иконографический случай – от-

¹² Хорошо известно критическое отношение Сонтаг к фотографиям Дианы Арбус. В них, по ее мнению, совершенно отсутствовало сострадание, подмененное одним лишь удивлением перед «уродцами» – теми «другими», к числу которых сам фотограф не принадлежит. См.: Sontag S. On Photography. New York: Anchor Books (Doubleday), 1977 (America, Seen Through Photographs, Darkly).

сутствие самой головы. Все выглядит опустошенной оболочкой: тела живые и мертвые, животные, дары природы, аксессуары, фон. Все покрыто едва уловимым восковым налетом (результат энкаустики? выбеливания моделей?) – абортированные младенцы напоминают яблоки из супермаркета. Все очень красиво. Красота спасет мир. И это верно дважды: во-первых, потому что штамп, и во-вторых, ведь так оно и есть, пожалуй. Не новая сакральность, а старая добрая растиражированная красота.

Впрочем, несомненным остается факт, что Уиткин – художник всемирно известный. Что может значить этот новый «мировой охват»? И что объединяет самых разных зрителей, приходящих посмотреть его работы? Мы уже намекали на их укорененность в массовой культуре. Видимо, следует попытаться понять, что же это за режим – циркуляции изображений, равно как и их восприятия. Коротко можно сказать так: здесь действуют образы-знаки. Иными словами, создаваемый или индуцируемый образ функционирует как знак, а именно в пределах семиозиса – теперь уже глобального. Мера неопределенности, открываемая фотографиями – их существование в междужанровом пространстве; использование живописных штампов, из которых фотография делает осовремененный римейк, – подобная мера довольна условна. Она достаточна для последующей риторической надстройки (истолкования в духе «духовности» – религиозной или светской, – искупающей «низменность» и даже пошлость самого изображения), но ее явно недостаточно, чтобы стать почвой для исторического фантазирования, а стало быть для разновидности самопознания. Время представлено здесь исключительно обломками: это нагромождение разновременных руин. Событие подменено его интерпретацией: так, мы видим «Портрет Холокоста», где истина события донесена мертворожденными младенцами, композицией а ля Караваджо, а также изображением ангела то ли смерти, то ли искупления. Но этого вполне достаточно, чтобы Холокост отозвался эхом – не память и не реконструкция, но знак. (Характерно, что те, кто пытался иметь дело с самим событием, всячески избегали его эстетизации, видя в этом условие продления исторического опыта как такового¹³.)

В глобальном семиозисе есть место всему, а мир Уиткина, как в капле воды, отражает общие процессы. В поле его интереса попадают живые и мертвые индейцы, Иисус Христос в «сниженных» воплощениях, садо-мазохистская экипировка, транвеститы, гомосексуалисты, принципы построения голландского натюр-морта, сиамские близнецы, пыточные устройства, фаллоимитаторы, отрезанные головы, животные, соблазнительная женская натура. Кажется, что это образный репертуар «современного человека». Или так: это аллегория кошмаров современного человека, как и его сокровенных желаний. (Говорить об иллюстрации здесь не приходится.) Аллегория, как мы помним, сама по себе снижена – при определенных условиях она переходит в комику и даже гротеск. Это снижение и выполняет, надо полагать, катартическую функцию – особенно после всех неприятных «открытий». Но можно выразиться проще: все эти обломки воображаемого показывают современному человеку, кто он такой. Поначалу ошарашенный увиденным, он постепенно приходит в себя. Потому что речь идет лишь об иной комбинаторике, о специфическом – авторском – сочетании вполне знакомых элементов. И хотя Уиткин с силой заявляет, что к постмодернизму не имеет никакого отношения¹⁴, тем не менее все его искусство задействует пастиш. Более того, он пользуется образами, за которыми закреплены двойные значения, а вернее, двойная оценка – удовольствие от созерцания заключено в самой этой двусмысленности, которая риторически, повторю, переводится в план однозначности. Ибо не будем скрывать: утвердить норму и ее признать – вещи совершенно разные.

Закрыв альбомы, отложив книги в сторону, пытаюсь вспомнить. Что задевает, что остается? Может быть, эта грибница из

¹³ См., напр.: *Агамбен Дж.* Свидетель. Пер. с итал. Бориса Дубина // Синий диван, 2004, № 4, с. 200.

¹⁴ «Я не принадлежу к 'постмодернистскому' догмату в фотографии, согласно которому полагают, что все образы суть фиктивные целости и что восприятие их в качестве изображения потусторонней (external) истины визуальное наивно». *Witkin J.-P.* Op. cit., p. 62.

бескровных артерий и сухожилий, что торчит из отрезанных голов, – остатки медицинского жуткого? Или принаряженные калек, которых можно посадить в вазу для фруктов? Или, наконец, эти полупрозрачные протезы, подчеркивающие недостачу органов? (Тут нельзя не вспомнить новейшие эксперименты Мэтью Барни, который красавице-калеке изготавливает пару сверкающе прозрачных ног.) Разве это просто гимн отличию, тому другому, которое так трудно вписывать во всякий нормативный горизонт? Или, может быть, здесь действует что-то другое – может быть, нам *дозволяют* смотреть на калек и делать это все тем же, чуть смешанным с отвращением взглядом? Сам Уиткин с этим никак не согласится. Но «уродцы» не становятся ближе. Они участвуют в грандиозном театре и роли их расписаны. Мы, зрители, потребляем их в этих финальных ролях.

– Знаете (признается Уиткин), мне всегда ужасно смешно, когда кто-нибудь скажет: «Извините, вы не подвинетесь, пожалуйста» или «Простите, я вас, кажется, задел», а смотрят люди на какую-нибудь кровавую бойню...

В самом деле, вежливость плохо вяжется с насилием. Но не вяжется она и с процедурой (не намерением, но именно процедурой) установления новых правил и/или запретов: мы можем смотреть на других (признав на словах их отличие) и в то же время оставаться ксенофобами. Моральными «уродцами» – freaks по эту сторону изображения. Нам отведен участок для созерцания самих «отходов» природы и культуры, и мы удовлетворенно вступаем в эти пределы. «Теоретическую» работу за нас выполняет фотограф, а вот «практически» мы вольны наслаждаться непристойным. Непристойное – это способ легализации ущерба как ущерба. Его орудием выступает красота. Невозможно выйти из порочного круга насилия, только насилие принимает вежливый характер. Подвиньтесь, пожалуйста, я хочу, как и вы, поучаствовать в этом акте исключения. Хочу получить удовольствие от этой непристойной красоты.

Впрочем, Джоэль-Питер Уиткин очень добродушен. Он говорит расслабленно, шутит, позволяет задавать все новые и новые

вопросы. Как по-вашему – существует ли сообщество фотографов? Сообщество (переспрашивает он)? Интересный вопрос. Нет, вряд ли, фотографы разобщены: каждый решает свои задачи, насколько понимает их... Галерея заполняется посетителями, время беседы подходит к концу. Гари Татинцян энергично делает руками крест, дескать, все, пора закругляться. Да и говорить уже довольно трудно, гул в зале неуклонно нарастает.

– Спасибо, г-н Уиткин, за то, что уделите время, за эту уникальную возможность.

– Пожалуйста. (В глазах игривый блеск.) Думаю, моя мама довольна и посылает нам привет с небес...