

# РЕФЛЕКСИЯ ИСКУССТВА

---

*В. В. САВЧУК\**

## ФИЛОСОФСКОЕ СОПРОТИВЛЕНИЕ ЦИФРОВОМУ ПРЕДСТАВЛЕНИЮ. СЕРИЯ ПОРТРЕТОВ НАДЕЖДЫ КУЗНЕЦОВОЙ\*\*

*Аннотация:* В статье речь идет о фотографическом проекте Надежды Кузнецовой «Простые вещи» (2007–2009). Фотограф исследует не только насилие образа и силу противодействия ему, и утрату связи человека с самыми простыми и привычными вещами. Фотография тела — слепок не одной, но всех его деформаций. Восприятие и концентрация взгляда, пассивное и активное, идеальный образ и информированное тело сливаются в неразличимости. Процесс фотографии как разновидность насилия сказывается тогда, когда фотограф размещает тело, располагает его внутренним и внешним движением, позой. Он оперирует состоянием того, кого он хочет снять. С наибольшей чистотой насилие выявляется при фотографировании человека, который становится моделью помимо воли, тогда его образ себя вступает в конфликт с представлением фотографа, с его техникой работы с телесностью фотографируемого. По истине, взгляд — самый тонкий, а посему самый эффективный способ власти над расположением тела. Подобно скульптору, который лепит образ из глины, фотограф, настойчиво вводит человека в состояние максимально близкое своему представлению, своей идеи серии фотографий, подчиненной проекции замысла. Эрнст Юнгер — один из первых, кто приходит к выводу о насилии хищного глазомера фотографа, вторгающегося в представление человека о самом

---

\* *Савчук Валерий Владимирович* — доктор философских наук, профессор кафедры культурологии, философии культуры и эстетики, директор Центра медиафилософии Института философии СПбГУ, член Международного союза историков искусств и художественных критиков (АИС), а также член Союза художников товарищества «Свободная культура», «Пушкинская-10».

\*\* Исследование проведено при финансовой поддержке гранта Министерства науки и высшего образования РФ (проект «Новейшие тенденции развития наук о человеке и обществе в контексте процесса цифровизации и новых социальных проблем и угроз: междисциплинарный подход», соглашение № 075-15-2020-798).

себе, поскольку Кузнецовой удается изменить выражение лица, но вот руки выдают силу сопротивления насилию взгляда. Сегодня (и об этом говорит нам анализируемый проект) вязь с простыми вещами современник утрачивает стремительно и в первых рядах симптоматологов стоит телесность вообще и телесность философа в частности. Но здесь фотограф, как и философ в эпоху торжества визуального образа равны по степени отдаленности от простых, подручных, назвал бы Хайдеггер, вещей.

*Ключевые слова:* фотогография, насилие взгляда, портрет, руки в портрете, простые вещи, подручность.

V. V. SAVCHUK

PHILOSOPHICAL RESISTANCE TO DIGITAL REPRESENTATION.  
A SERIES OF PORTRAITS OF NADEZHDA KUZNETSOVA

*Annotation:* The article is about the photographic project of Nadezhda Kuznetsova "Simple Things". The photographer explores not only the violence of the image and the power of opposition to it, and the loss of a person's connection with the most simple and familiar things. A photograph of a body is a cast of not one, but all of its deformations. The perception and concentration of the gaze, passive and active, the ideal image and the informed body merge into indistinguishability. The process of photography as a kind of violence is manifested when the photographer places the body, disposes of its internal and external movement, posture. He operates with the state of the one he wants to remove. With the greatest purity, violence is revealed when photographing a person who becomes a model against his will, then his image of himself comes into conflict with the photographer's idea, with his — the photographer's — technique of working with the corporality of the photographed. In truth, the look is the most subtle, and therefore the most effective way to control the location of the body. Like a sculptor who sculpts an image from clay, a photographer persistently brings a person into a state as close as possible to his idea, his idea of a series of photographs, subordinate to the projection of the idea. Ernst Jünger is one of the first to come to the conclusion about the violence of the «predatory» photographic gaze invading the self-image, since Kuznetsova manages to change her facial expression, but her hands betray the power of resistance to the violence of the gaze. Today (and this is what the analyzed project tells us), the contemporary is rapidly losing contact with simple things, and in the forefront of symptomatologists is corporality in general and the corporeality of the philosopher in particular. But here the photographer, like the philosopher, is equal in the degree of remoteness from simple, improvised, Heidegger would call things.

*Key words:* photography, the violence of a look, a portrait, hands in a portrait, simple things, handyness.

Портрет — весьма распространенный, и он же — один из самых сложных жанров, которому фотография во многом обязана своей популярностью. В начале своей истории фотопортрет был подчинен канонам живописного портрета. При этом подчинение композиционным приемам и способам обобщения, присущим живописи, накладывалось и усиливалось несовершенством фототехники, диктующей особую стилистику первых фотопортретов. Впервые на это обратил внимание в статье 1924 года «О фотографии» Эмиль Орлик: «Синтез выражения, вынужденно возникающий от того, что модель должна долгое время быть неподвижной, является основной причиной того, что эти изображения при всей их простоте, подобно хорошим рисункам и живописным портретам, оказывают на зрителя более глубокое и долгое воздействие, чем более поздние фотографии»<sup>1</sup>. Вальтер Беньямин, развивая его мысль, замечает, что долгая выдержка первых фотопластин «побуждала модели жить не от мгновения к мгновению, а вживаться в каждый миг; во время долгой выдержки этих снимков модели словно вращались в изображение» и потому становились, в итоге, подобны живописным портретам и рисункам<sup>2</sup>. Возросшие возможности фототехники (появление моментальной фотографии) отбрасывают за ненадобностью технику создания определенного состояния портретируемого и властно требуют выдержки состояния фотографа. Но мало видеть, необходимо продлить взгляд, выдержать его в пространстве и во времени. Это выдержка иного порядка: выдержка винодела, снайпера, учителя — держать фокус внимания на таком уровне сосредоточенности, на котором — в итоге — серия работ будет опознаваться как обретенный стиль.

Постепенно фотография, вырабатывая свой язык, отказывается от подражания живописному портрету: уходит сословный, ремесленный, военный, с неперемной саблей, портрет. Александр Родченко в 1928 году пишет статью «Против суммированного портрета за моментальный снимок», где доказывает, что туманные лица, обобщенные и смазанные детали пикториалистов делают портреты похожими «не столько на данного человека, сколько на картины Рембрандта и Карьера вообще»<sup>3</sup>. Светописные портреты все более и более акцентировали ракурс съемки, возможности лепить светом (жестким или мягкой светотенью) фигуры, лица, сделать объемное или плоское изображение — все то, что можно увидеть, например, в портретах Хельмара Лерского, который в 1936 году сделал 140 портретов одного-единственного человека. По сей день зрителям трудно поверить, что это один и тот же человек: столь по-разному он выглядел.

Для портрета одна из сложных задач — изображение рук человека. Фотографический портрет не исключение. Именно выразительность и органичность жеста, положения рук говорит о силе портрета. И если глаза — это зеркало души, то «кисти рук — это глаза тела», говорил К. С. Станиславский. Леонардо да Винчи заметил, что «Руки и кисти во всех своих действиях должны обнаруживать намерения того, кто движет ими». Разрыв прямого намерения фотохудожник Надежда Кузнецова<sup>4</sup> делает с помощью простых вещей. В рассматриваемой ниже серии портретов руки заняты предметами, которые заставляют взаимодействовать с ними. Много ли сложнее сделать портрет человека, в руке которого непривычная ему вещь?

Надежда Кузнецова делает следующий шаг в истории фотографии XX–XXI вв., вначале стремившейся выработать свой собственный фотографический язык, дистанцируясь от подражания живописи; она возвращает портрету его живописный характер — пишет кистью внутри цифрового изображения. Помощь в решении этой задачи оказывают цифровые технологии, позволяющие не только снимать и печатать снимки, но и работать с образом внутри образа. Ее модели с предметами, с одной стороны, подчеркивают нарочитый, постановочный характер фотографии, а с другой, отсылают к целой традиции живописного портрета, в котором тот или иной предмет в руках персонажей выдавал его символическую отнесенность, место в иерархии, род деятельности, а в конечном счете, выражал характер человека. Это перенесено и в фотографию. Вспомним портреты барона Адольфа де Мейера (1920) актрисы Хелен Ли Уортинг с зеркалом в руке и «“Малыша” Рут» Николаса Мюрея (около 1927), снявшего выдающегося бейсболиста с битой. Примеров предостаточно.

На первый взгляд, простые вещи, которые оказываются в руках моделей, прихотливы, случайны, а порой и абсурдны. Но это на первый взгляд. Серия состоит из трех групп. *В первой группе* подчеркивается особенность лица или внешности: миндалевидные глаза модели, которые перекликаются с «восточным» глазом на рисунке пера (девушка с пером павлина (Наташа)), или вакхическая гроздь винограда, которая «поддержана» кудрями модели (Игорь и виноград).

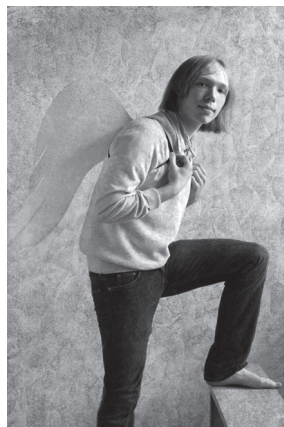
*Во второй* предметы выражают внутреннее состояние персонажей, нащупывая соответствия с характером изображаемых людей (птица — трепетность и ранимость крыла — чистое, воздушное начало (Ольга), кукла — как гомеометрия взрослого, как предначертанное начало женщины (Анна)).



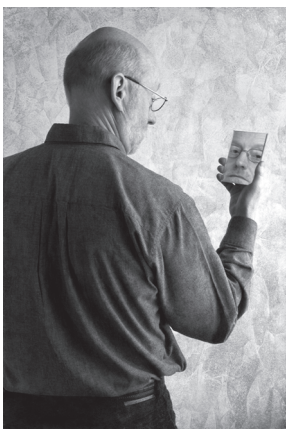
АННА



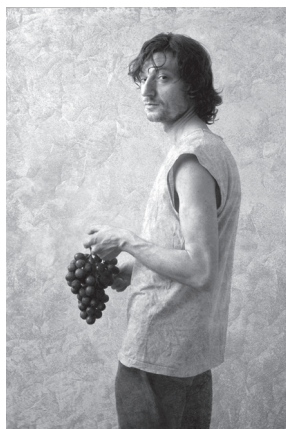
БРАТЬЯ ЮРИЙ И АНТОН



ЕВГЕНИЙ



ХАРТВИГ



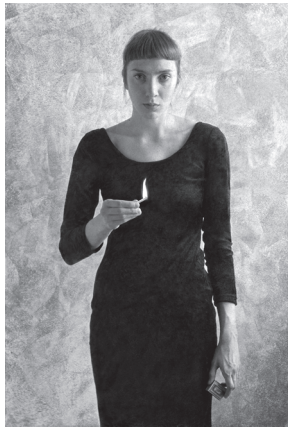
ИГОРЬ И ВИНОГРАД



ИГОРЬ



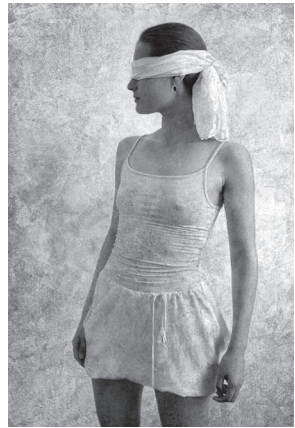
АНАСТАСИЯ



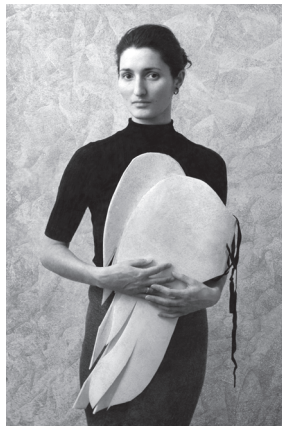
НАСТЯ И ОГОНЬ



НАТАША



НЕЛЛЯ



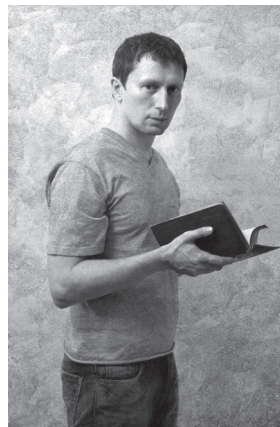
ОЛЬГА



НИНА



ФИЛОСОФ С ГОРНОМ



СЕРГЕЙ

*В третьей же* — на мой взгляд, самой интригующей и перспективной — художница исследует связь человека с миром привычных вещей. Ее творческая установка хирургически бесстрастно отделяет тело от человека, жест — от тела, состояние — от соприкосновения с вещью, оставляя характер и внутренний мир человека самого по себе сокрытым.

Здесь о персонаже говорит вещь, говорит за него, говорит им. Такой антипсихологический взгляд вполне соответствует нашим предчувствиям об утрате *расположения* (точнее сказать — благорасположения) простых вещей. В традиции портретов с говорящими предметами предметы призваны оттенять личность: род деятельности, статус, привычки и моду того времени (трость, трубка, бинокль). Фотограф не только ставит человека в ситуацию знакомства с еще неприрученными предметами, но и, помимо воли, ставит художественный эксперимент, показывающий, что простые предметы даются молодым людям хуже, чем девушкам, что мужчины в технологизированном мире быстрее утрачивают связь с вещами, чем женщины.

Фотографии из этой серии провоцируют также размышление о возросшем инфантилизме молодых людей (пара молодых людей с бумажными самолетиками — чистая линия абсурда) или о несовместимости мужественной (в том виде, как она репрезентируется массовыми медиа сегодня) внешности и книжной культуры. Но по большому счету это не чистые портреты (косвенным доказательством служит то, что автор дает названия работам по имени присутствующей в кадре вещи), поскольку внутренний мир портретируемых здесь не самоценен; человек ситуативно принужден как-то отнестись к незнакомой вещи, уделить ей внимание, обжить. Надежда Кузнецова находит знаки времени: мир утраты подручных и таких привычных вещей. Вначале это была серия «Барахолка», затем «Коридоры-переходы», «Простые вещи», в которых образ времени, вещей и человека совпадают.

Ее персонажи словно опасаются предметов, ощущая силу простых вещей. Все попытки приручить вещь, пригнать ее к руке лишь подчеркивают их неотзывчивость и чуждость цифровой реальности. Вещь для них остается «вещью по ту сторону экрана», в прошлом. Убрав фон и поместив модель и вещь в аскетическое визуальное вневременное пространство, Кузнецова заостряет конфликт человека с уходящей натурой. Это ощущение усиливается лабораторной чистотой опыта обращения с предметом, убрано все: среда, естественное освещение, тени, указатели социального статуса и культурного

контекста. Нейтральный безвременный фон, цитата фона «Женщины в черном платье» Ирвина Пенна (1950), акцентирует самозамкнутость предмета, который не усиливает качества личности, не раскрывает ее характер, а скорее, в своей весомой значимости, делает человека приложением к предмету. Предметы же манифестируют свое положение словами Гёльдерлина: «Мы просто знак без значений / без боли мы и речь свою / на чужбине почти забыли мы» (Гимн «Мнемозина»). Здесь уже человек есть фон предмета. Выразительный язык тела сведен к минимуму, портреты с аксессуарами фотографа спокойны, лишены внутренней борьбы, противоречивости, собственных психологическому портрету. Поскольку персонаж сам выбирал понравившийся ему предмет, постольку же он раскрывался, переноса на него свое внимание. Тем отчетливее проявляется утрата связи с простыми вещами, руки чувствуют инородность.

Цикл портретов Кузнецовой можно было бы назвать полнофигурными портретами, если бы не «обрезанные» ноги. И сделано это неспроста. Фотограф заставляет нас концентрироваться на лице, позе, выражении лица — более мимолетных и ситуативно реагирующих на неловкость в ситуации съемки, на диалог с вещью, с самим собой, с фотографом. Как и мимика руки, реактивно суммируя все воздействия, чутко реагирует на непосредственные импульсы. Положение же ног более устойчиво, так как выражает самооценку, социальный статус и отношение к жизни в целом. Именно рассогласование или, напротив, гармония положения ног, позы и рук составляет уникальность жанра полнофигурного портрета. Отсечение ног и контекста съемки заостряют наше внимание на мгновенном здесь и сейчас переживаемыми чувствами, эмоциональными реакциями персонажей.

Здесь же мы фиксируем сбой ритма самооценки в рамках привычного и осмысленного существования с той ситуации, в которой оказываются герои серии, поскольку они ощущают нехватку прилаженного, пригнанного, почти сращенного с телом человека мира привычных ему вещей, инструмента, которым он пользуется, или подручной вещи. Этот разрыв выдает эмоциональная окраска телесного жеста, мимика лица; почти все лица событийно *настороженны*, поскольку выражают ситуацию встречи и непонимание того, как поведи себя с незнакомым предметом. Лицо несет не отпечаток сложившегося характера, но отражает начало истории завоевания *расположения* предмета: его обживание, принятие или, напротив, отторжение. Этот внутренний



диалог происходит в поле сильного взаимодействия с фотографом. И то, что персонаж не смотрит на огонь, самолетик, книгу — свидетельство работы с его вниманием: он смотрит на зрителя (но вначале на фотографа), внутренним взором пытаюсь удержать внимание на огне (Настя и огонь), бумажном самолетике (Братья Юрий и Антон), книге (Сергей) и т. д., он поневоле вынужден собирать внимание, концентрироваться, обнаруживать неопределенный рисунок движений души.

Кроме всего прочего мы не можем игнорировать то, что мир простых вещей уходит, мы его стремительно утрачиваем: горн, ухват, большие ключи, железный скребок для обуви у дома, рычажные весы — предметы ручного труда из детства или бабушкиной квартиры. Ныне в осмыслении реальности мы не можем обратиться к «простым вещам», к личному опыту ручной работы с деревом, глиной, железом. В быту нас все более и более окружает сложный мир технологичных вещей. Сталкивая современных молодых людей с вечными формами простых вещей, Кузнецова являет нам радикально меняющийся мир повседневности. В ускользающем в невесомости мире востребована надежность, которую можно обрести в гомеровской поэзии: «Когда строка в руке — как вещь, / а не туманный символ...» (Римма Казакова). Поэтическая строка как материальный объект мира, как предмет, несущий космоустроительную функцию.

Открывающей смысл серии «Простые вещи», созданной в 2007–2009 гг., является пара фотографий «Нелля» и «Анастасия», поскольку человек, видящий в зеркале только самого себя, и потому ничего не видящий в окружающем мире, и человек с завязанными глазами, по сути дела, — два образа одного и того же состояния: отказа от *восприятия* внешнего мира. Они же — символ современника, который увлечен просмотром ускоряющегося потока визуальных образов, неотличимых от дигитальных снов. В цифровом мире простые вещи оказываются самыми далекими и недоступными, как недоступна их реальная тяжестью и ощущение фактуры. Современник утрачивает память, телесный опыт взаимодействия: тактильная депривация произрастает не только от отсутствия человеческого контакта, но и из ощущения поверхности старых вещей. Простые и, казалось бы, такие близкие в совсем еще недавнее время предметы остаются только в интерактивных музеях старого быта, хранящих прежний, а со временем и забытый опыт. Вот фотография «Философ с горном» (Андрей Паткуль) — ироничные ли это кавычки,

указующие на бодрый подъем в пионерском лагере, или намек на его участие в рок-группе? Или быть может здесь ирония в том (излишне для фотографии писать *очевидном*) противоречии между основательностью позы, исходящей от убежденности, что лишь некоторым философам известны отдельные стороны предметов, и той не горнистской повадкой, с которой он держит горн за нижнюю часть трубки. Или другой философ серии (Игорь Ларионов), с ухватистостью такелажника держащий большую увеличительную линзу голыми руками, и словно через линзу же усиливающий неприемлемое для оптических стекол обращение с ними. Или вот еще — философ и психоаналитик (Нина Савченкова), которая в *удушающем* захвате держит хрупкую стойку бумажной вертушки и, словно боясь порезаться, запускает ее ход.

Здесь же соседствуют портреты двух вполне взрослых братьев (Юрий и Антон), контрастом их возрасту является инфантильный жест запуска бумажных самолетиков. Персонаж с крыльями (философ Евгений Павлович), возможно, и отсылает к имени Фомы Аквинского — *Doctor Angelicus*, однако в актуальных формах самопрезентации интеллектуала данный образ избыточно идеален, словно взят в кавычки, которые можно увидеть, например, в самоироничных работах французских фотографов Пьера и Жюльена, выставившихся в Мраморном дворце Русского музея весной 2007 года. И наконец, немецкий философ (Хартвиг Франк), которого не взять прямым взглядом, не «схватить» художнице. И лишь в отражении, в котором взгляд теряет силу самодостаточности, он может быть схвачен.

Есть еще одно важное соображение по поводу *рассогласованности* выражения лица и рук. Насилие образа фотографа и сила противодействия ему фотографируемым дают о себе знать. Фотография тела — слепок не одной, но всех его деформаций. Восприятие и концентрация взгляда, пассивное и активное, идеальный образ и информированное тело сливаются в фотографии *состояния* тела. Процесс фотографии как разновидность насилия, «насилия взгляда» (Д. Кампер), сказывается тогда, когда фотограф размещает тело, располагает его внутренним и внешним движением, позой. Он оперирует состоянием того, кого он хочет снять. С наибольшей чистотой насилие выявляется при фотографировании человека, который становится *моделью* помимо воли; тогда его образ *себя* вступает в конфликт с *представлением* фотографа, с его — фотографа — техникой работы с мимикой, жестами и положением тела фотографируемого. Поистине, взгляд — самый незаметный, а посему самый эффективный способ власти над выразительностью тела. Подобно

скульптору, который лепит образ из глины, фотограф настойчиво вводит человека в состояние, максимально близкое своему представлению, своей идеи серии фотографий, подчиненной проекции замысла. Эрнст Юнгер — один из первых, кто приходит к выводу о насилии «хищного» фотографического взгляда, вторгающегося в представление человека о себе, поскольку «изменить свой образ мыслей легче, чем свое лицо»<sup>5</sup>. Фотографу по большей части удается изменить выражение лица, но вот руки выдают силу сопротивления насилию взгляда. Использование аксессуаров простых вещей фотографа не спасает.

Связь с простыми вещами современник утрачивает стремительно, и в первых рядах симптоматологов стоит телесность вообще и телесность философа, в частности. Но здесь фотограф и философ в эпоху торжества визуального образа равны в степени отдаленности от простых, «подручных», назвал бы Хайдеггер, вещей. Ибо даже фотографа «самое пристальное только-лишь всматривание в так-то устроенный “вид” вещей не способно открыть подручность», как и «чисто “теоретически” всматривающийся взгляд на вещи лишен понимания подручности»<sup>6</sup> философа, не откроют нам тайну утраты подручного. Нужно «употребляюще-орудующее обращение», которого как раз-таки лишены оба.

Но опыт можно повторить, распахнув мир участием, приближением и использованием, стать частью истории вещи. И надежду на эту возможность дает нам серия фотографий Надежды Кузнецовой.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Orlik E. Über Fotografie // Orlik E. Kleine Aufsätze. Berlin, 1924. S. 35.

<sup>2</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., 1996. С. 74.

<sup>3</sup> Родченко А. Против суммированного портрета за моментальный снимок // Фоменко А. Монтаж, фактография, эпос. СПб., 2007. С. 333.

<sup>4</sup> Надежда Кузнецова (1960–2022) — художник, фотограф, куратор, успешно работавшая в разных жанрах живописи, графики, фотографии. С 2001 — член Союза художников России. Благодаря своим проектам, сериям фотографий, Надежда Кузнецова по праву находится в ряду ведущих фотографов России, представителей Петербурга.

<sup>5</sup> Юнгер Э. О боли. Пер. с нем. Г. Хайдаровой // Ступени. Петербургский альманах. 2000, № 1 (11). С. 43.

<sup>6</sup> Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. С. 69.