СОСНА Нина Николаевна / Nina SOSNA

Россия, Москва.
Институт философии РАН.
Кандидат философских наук, ответственный секретарь «Философского журнала»

Russia, Moskow.
Institute of Philosophy of Russian Academy of Science
PhD, Scientific Secretary of the "Philosophical Journal"

zelenka@mail.ru

РАССЕЯННОЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ

В череде многочисленных исследований, направленных к анализу медиа, в этой статье предпринимается попытка описать антропологические структуры, связанные с «медиальным» и им актуализируемые, на конкретном примере. Не следуя ни по пути новейшего культурно-технического подхода к медиа, использующего математические методы, ни по пути политизированного анализа медиа в контексте глобализации, предлагается проследить те формы взаимодействия на уровне субъективного восприятия, к которым медиа привлекают внимание. Во главе угла оказываются не (квази)механическая сочетаемость медиа и объединение способов воздействия, привязанных к определенным «средствам», но смещенные границы области субъективности, смещенные в первую очередь благодаря меняющемуся зрению. Тот факт, что в фотоработах Андреаса Гурского видят сходство как с большими живописными полотнами Альтдорфера и Мондриана, так и фотоснимками NASA, наглядно демонстрирует дезориентацию в поиске оснований для анализа медиаработ. В обход понятий «реального», «референта», «воображаемого», «события», медиальное рассматривается в связи с близким, разделяемым, интенсивным, «человеческим», множественным.

Ключевые слвоа: *медиальное, сочетаемость медиа-средств, паттерны, новые формы восприятия, границы субъективности, множество*

The Dispersed Human

Among many articles that examine the media, this article seeks to describe anthroplological structures bound up with the "medial" and articulated by it, using concrete material as a base. Looking for the path between a cultural approach to media based on mathematical methodology and politicized media analysis on the terrrain of globalization, it pursues those modes of relation on the level of subjective perception, to which the media attracts attention. The focus then shifts from the (quasi)mechanical combination of media and the unification of its effects upon the frontier of subjectivity — a frontier which is always moving because of continuous shifting change processes of the "vision" itself. The simple fact that Andreas Gursky's photography can be found among paintings of Altdorfer or Mondrian and NASA photography, illustrates the disorientation in defining the foundation of media works analysis. Vague and evasive terms like "reality", "referent", "imagery", "event", among others are being used to discuss the media in relation to the "shared", "human", "close", "intensive", and "multiple".

Key words: *medial, media compatebility, patterns, new forms of perception, subjectivity edges, multitude*

Эффект медиа, самый близкий нам, разворачивающийся еще до того, как медиа охватываются контекстами манипуляции (содержанием сообщения), скорости (передачи и обмена), глобализации и универсализации (распространения), часто технически связывается со «смешанными медиа» — не визуальными, не тактильными, другими. Это благодаря ему утяжеляются процедуры различения и разведения — между парами оппозиций, между знаками, между телами. Если этот эффект возникает в связи со зрением, оно уже не может описываться как прямое; если он связывается с восприятием, оно перестает обладать качеством единичности (хотя едва ли можно утверждать, что оно приобретает массовый характер).

Сочетаемость множественных медиа, как в словосочетании «мультимедийный перформанс», пожалуй, в наибольшей степени характеризуют сегодня сферу эстетического производства. Не являясь названием, не будучи именем того или иного произведения, это словосочетание тем не менее задает сразу и характер связей элементов внутри произведения, и структуры, которые оно задействует в восприятии. Оно не столько указывает на жанр произведения, сколько является чисто техническим указанием на то, что при создании было использовано несколько *медиа* (тело и его выразительные возможности — жесты, голос, свет, звукозапись и т. д.) и что при восприятии будут задействованы несколько чувств (как минимум зрение и слух, возможно и осязание, уже не говоря о таких сложных образованиях, как память и воображение). А главное, что эффект воздействия этого произведения окажется связанным со сферой, туманно называемой «медиальной» — тем «между»,

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

тем «третьим смыслом» и «дополнительным пространством», той «средой», в которую выходят и отправитель и получатель, и художник и зритель, высокое и низкое, высокотехнологичное и архаическое, материальное и бестелесное, или нульмерное.

Посредующая функция медиа и медиального, несомненно, привносит этот мотив объединения — зрителя и произведения, создателя (или производителя) и зрителя, в процессе которого и тот, и другой уже не могут совпадать с собой. Использование различных медиа в одном произведении позволяет в большей степени разомкнуть его навстречу множественности позиций его восприятия. Мечты рубежа XIX–XX веков о «тотальном произведении искусства», которые пытались реализовать Малевич и Кандинский, Скрябин и Крученых в России, Шенберг в Германии, Маринетти и Ручио в Италии, следуя логике *Gesamtkunstwerk*, восходящей к организации постановок в Байрейте Вагнером, как-будто обретают больше шансов на воплощение именно благодаря развитию медиа. «Поэма экстаза», «Победа над солнцем», «Ожидание» должны были стать не просто примерами объединения способов воздействия, привязанных к определенному медиуму, усиления этого воздействия благодаря эффектам, возникающим на границе между разными медиа, но — и это самое существенное — должны были переводить зрителей и слушателей в другое состояние, в другой мир. О мощи замысла этих проектов, о степени готовности к их проведению и о масштабе человеческих ресурсов их создателей мы можем судить сегодня по тем свидетельствам, которые сохранились, по эскизам, письмам, реакциям современников[1]. Изучение их подводит к выводу, что замыслы эти, несмотря на создававшиеся художниками подробные описания, чертежи и инструкции, не вышли за рамки проектов: предпринятые попытки воплотить их на сцене не возымели того эффекта, к которому стремились авторы. Синастетические эксперименты по реализации желтого звука, музыки движущейся крови, ритмических цветовых бесформенностей в начале двадцатого века не изменили форм существования публики. Возможно, потому что она не была готова стать свидетельницей этих экспериментов. Возможно, потому что такая форма свидетельства предполагала другую форму вовлеченности, в большей степени связанную с работой воображения, чем с непосредственным чувственным восприятием. Развитие техники, происходившее на протяжении нескольких десятков лет, привело к тому, что именно эти близкие нам формы восприятия, когда-то безотказно поставлявшие объективные сведения об окружающей действительности (зрение и слух)[2], оказались полем экспериментов медиахудожников, выявляющих ирреализующий характер нашей связи с реальностью, которую эти чувства нам доставляют.

Собственно говоря, только сейчас, по прошествии десятков лет, мы можем проследить, как меняется структура нашего восприятия, как медиа справляются с нашими привычками — привычками видеть, привычками концептуализировать. После исследований современной теории медиа, в значительной степени основывающейся на «Вопросе о технике» и «Письме о гуманизме» М. Хайдеггера, большую настороженность вызывают попытки увидеть в работах современных медиахудожников «ощущение масштаба художника, его эстетической мощи», «отчетливый оптимизм, а также редкие по нынешним временам укорененность и отсутствие депрессии при крайней значимости и остроте затронутых модных тем вроде глобализации и всеобщей коммерциализации»; принимая во внимание даже некоторые из огромного количества описаний глобальных процессов в их связи с медиа, от С. Бак-Морс до С. Сассен и З. Баумана и далее, чрезвычайно трудно практически и едва ли оправдано с точки зрения выстраивания аргументации разыскивать в медиапроизведениях «национально-государственную подоплеку»; французская теория в лице Р. Барта, Ж. Бодрийара, Ж. Лакана крайне затруднила возможность подступа к референту (тому, кого «изображают» медиапроизведения — и кто исчезал как автор текста, как объект фотографии, как тело товара, как тело, имеющее пол, как тело просто и т.д.) и его реальности; исследования современных процессов, проводимые итальянскими ситуационистами, в первую очередь А. Негри и П. Вирно, уже едва ли позволяют использовать понятие «массы» и «массовых скоплений» для того, чтобы выстроить перспективу описания медиапроизведений, замещая его «множеством», которое ощущает себя таковым изнутри, но не имеет внешних признаков, которые позволили бы его диагностировать; старинное англосаксонское понятие «здравого смысла» (который как будто подсказывает нам, что из показываемого

[1] Ср.: «Она содержит запахи и туманности. Эта музыка уже приближается к «Мистерии». Послушайте эту спокойную игру! Она гораздо более настоящая, чем в «Прометее». Сверкающая тема, фонтан огня ведет к завершающему танцу, к растворению, наступающему с вступлением труб архангелов. Это поистине головокружение! Последний танец на грани дематериализации» (А. Скрябин, Письмо Сабанееву, 1912); «Вдруг со всех сторон начинают падать сияющие лучи (синие, красные, фиолетовые, зеленые, многократно повторяющиеся). Затем все лучи соединяются, смешиваясь, в середине сцены. Фигур почти не видно. Вдруг все приходит в движение, темнеет и в какой-то момент все становится черным. Потом вновь появляется цвет, матовый желтый, становится все более интенсивным, пока не заливает все сцену. По мере того как свет нарастает, музыка становится все более тяжелой. В продолжении этих движений на сцене виден только свет — никакого объекта». (В. Кандинский. Желтый звук. 1911); «Это разнообразие, эта множественность, этот иллогизм, который выказывают наши чувства, иллогизм, который доказывают ассоциации, который представляет даже небольшой приток крови, малейшая реакция нервов или чувств — вот что я хотел бы видеть в своей музыке» (А. Шенберг, письмо Ферручио Бузони, 1909); «Настанет день, когда картины будет недостаточно. Ее неподвижность покажется нам смешным анахронизмом среди головокружительных и грандиозных движений жизни. Глаз человека будет воспринимать цвет как ощущение. Цвета, множась, совершенно не будут нуждаться ни в каких формах для того, чтобы быть воспринятыми и понятыми» (Ф.Т. Маринетти. Футуристическая картина, 1912); «Только тогда я свободен, когда моя воля через критическое и философское обоснование из существующего сможет вынести обоснование новых явлений. \ Я победил подкладку цветного неба, сорвал и в образовавшийся мешок вложил цвета и завязал узлом. Плывите! Белая свободная бездна, бесконечность перед нами.» (К. Малевич. Супрематизм. 1919)

[2] Хотя, как показывает В. Дж. Т. Митчел, все медиа в перспективе чувственного восприятия являются «смешанными», так как ни один медиум не связывается с одним-единственным каналом восприятия. Что и показывает традиция от Аристотеля, выделявшего три оси драмы (лексис, мелос и опсис), до Р. Барта, исследовавшего смещения «изображения-музыки-текста» в семиотическом поле: само понятие медиума и медиации уже подразумевает некую смесь чувственных, воспринимаемых и семиотических элементов. — см.: W.J.T.Mitchel. There are no visual media, in: Journal of Visual Culture August 2005 vol. 4.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

медиаискусством, например, так называемой постфотографией, могло бы иметь место и удержаться в действительности) было дискредитировано настолько, что неясно, какие права у него вообще могли остаться.

И тем не менее все перечисленные в предыдущем абзаце понятия и характеризующие их объем цитаты еще встречаются в попытках анализа такого образца медиаискусства, как фотографии Андреаса Гурского. Проекты этого специалиста в области рекламной фотографии, занимавшигося затем документальной фотографией в школе для подготовки профессиональных фотографов и фотожурналистов, впоследствии ставшего одним из ярчайших учеников Хиллы и Бернда Бехер, известных своим особым методом бесстрастной систематической «каталогизации» индустриальных видов, заменившего тематику ранних работ — воскресный отдых и туристические очерки — «картинами» огромных заводов, отелей, офисных зданий и складов, уже являются предметом множества интерпретаций. Его работы конца 1990-х и нулевых годов, уже обрабатываемые с помощью компьютера, привлекают внимание, завораживают. Тем более, что он практически не предоставляет никаких комментариев, заявляет о своей подозрительности в отношении теории, и максимум, что можно извлечь из скупых названий его работ — это место и время, где и когда они были сделаны. Никаких объяснений. Но эти фотоработы действуют — прямо, самореференциально. Как бы сделанные отстраненно, холодные, упорядоченные, они тем не менее задевают.

Гурский объездил много стран — кроме городов Германии бывал в Гонконге, Каире, Нью-Йорке, Бразилии, Токио, Стокгольме, Чикаго, Афинах, Сингапуре, Париже, Лос-Анджелесе и многих других городах. Сюжеты его работ — олимпийские игры, лыжные марафоны по пересеченной местности с сотнями участников, гонки Формулы-1, густо заполненные биржевые залы на разных континентах (в Чикаго, Кувейте, Токио, Сигнапуре, Гонконге), завлекающие вывески именитых брендов и сотни размытых названий на полках супермаркета (знаменитые «99 центов»), насыпные острова, орнаменты из человеческих фигур, километры зонтиков пляжа, полночное неистовство сотен посетителей поп-концертов. Котировки валют, автомобили, «свой саундтрэк» (то, с чем идешь по улице или едешь в машине — обязательно, чтобы не отвлекаться), звучащий фон сводок с бесчисленных спортивных состязаний, туристичесике поездки — это обстоятельства повседеневного существования, жителей городов по крайней мере, которые практически не являются предметом выбора, которые привычны настолько, что незаметны (насколько мы осознаем их как собственные обстоятельства, не выключенные из основного существования технические моменты, а как то, из чего и состоит материя нашей действительности?). И именно это позволяют погружать анализ фотографий Гурского в контекст глобализации — стирающей границы между частным и публичным, между национальным и универсальным, между Востоком и Западом, между природным и техногенным. Эти сюжеты узнаваемы везде и всеми, даже если не всегда являются частью нашего актуального существования (пески Бахрейна (Бахрейн I, 2005) или коммунистическая символика Северной Кореи (Пхеньян II, 2007) — это ровно та доля экзотизма, которая поддерживает распространение глобализации, а не служит ему препятствием). Глобализация — это прежде всего экспансия, стемление включать все новое, распространяясь все дальше, когда одни и те же модели присвоения пространства и ориентации в нем, примененные ко всей планете, ведут к распылению мира: если он глобален и одинаков для всех, он не связан ни с кем, он ничей. Он теряет связь с местом: везде одинаковые, типичные строения ставятся не для того, чтобы в них обитали, поэтому физическое наследие глобализации — «голливудские декорации города-призрака»[3].

Глобальный мир теряет связь с людьми. Точнее, мир и человек в глобально распространяющейся логике капитала делаются ненужной роскошью. Заданные реакции, управление будущим — это свойства закрытого универсума, в который человек не должен вписываться или располагать себя в его горизонтах. Потому что он уже исключен из его логики. Глобализация распространяется по глобусу, превращая его в «юдоль слез» и стирая его как мир. А мир все еще не является тем, чем он должен быть, все еще оставаясь неопределенным подвешенным понятием, которое в условиях глобализации невозможно представить через тотальность и конечность, через причину (мира) или его вид (таким видом был Weltanschaung в нацизме)[4]. Мир как невидимое, мир как не данное передо мной — но и не совершенно другое мне: мир как то, с чем я что-то разделяю, — такой мир еще можно воспринимать как задачу, формы участия в решении которой должны противостоять логике глобализации.

В том, что в процессе глобализации мы оказались на поверхности глобуса, каждая точка которой является (чуть быстрее или чуть медленнее) достижимой, оставаясь бесконечно далекой в своей особенности (в своей мирности, о которой могли бы поведать местные жители), часто винят медиа[5]. А в

[3] Так, глобальные мероприятия по проведению олимпиад уже уже давно перестали быть спортивным состязанием и не призваны демонстрировать красоту телесных форм и силу возможностей, но лишь обеспечивают выгодные финансовые вложения. Мужчины в костюмах и мундирах, из-за темных очков наблюдающие за соревнованиями, задолго до собственно «соревнований» принимают решения на полях для гольфа, в первую очередь — решения о строительстве объектов, олимпийских и жилых, ради которых захватывается земля. Но дело даже не столько в том, что в любых городах, где проходят олимпиады, появляются типичные постройки — россыпь пиццерий и бюджетных мультиплексов, безликие и везде одинаковые блочные строения. Важнее другое — заменяющие былую культурную среду (леса, театры, доки) строительные объекты не имеют никаких связей с местом, в котором выстраивается: никаких культурных слоев, воображаемой географии или топографии. Более того, «место» как таковое утрачивает пространственные характеристики, и земля, захваченная и присвоенная, не делается чьей-то, не используется для обитания, для жилья, но фактически исчезает в своих материальных качествах, виртуализируется. Жилые комплексы, на строительство которых выделяются средства, едва ли когда-либо будут заселены, и все, чему они могут служить — это на короткий период явиться прибежищем мигрантов, экономических и политических, которые будут постоянно сменять друг друга. Подробнее см..: Синклер И. Олимпийское «кидалово». М.: проект letterra.org, 2010.

[4] Подробнее об этом см.: Nancy J-L. La *création du monde* ou la *mondialisation*. Paris: Galilée, 2002

[5] Ср. например: « Пространство, которое вдруг пересекает телевизионный поток изображений, не открывает никакого возможного мира, но замутняет его. Поэтому пространство и время конституируют не априорные формы опыта, но априорные условия невозможности всякого действительного опыта — невозможности взойти от изображений к их вероятным оригиналам. Парадоксальным образом тележурнал не показывает мне того, что я мог бы благодаря ему узнать,

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

связи с фотографией Гурского в контексте их глобализированных сюжетов пишут о том, что референтом этих фотографий является не «реальность, а некий медийный конструкт»[6], и события, которые они представляют, «телевизуальны сразу», как бы в момент своего возникновения уже принадлежат «медийной реальности», то есть ненастоящей, генерированной, глобальной. И тот факт, что Гурский обрабатывает свои изображения с помощью компьютерных программ, чтобы генерировать большее пространство, чем то, что было запечатлено камерой, только усиливает это впечатление «сделанности». Нам же хотелось бы здесь обратиться как раз к технической стороне фотографий Гурского, то есть медиальной в смысле использования техник опосредования взаимодействия с миром, а не медийной в смысле глобально применяющейся логики капитала и распространения рациональности господства, апроприирующей различные структуры, в том числе медиа, и оставить на данном этапе в стороне вопрос о референте этих фотографий и их событийности.

Как известно, еще Т. Адорно, чью критику медиа и сегодня принято считать одной из самых радикальных[7], подчеркивая его меланхолию и нежелание прогнозировать будущее на основании осознания невозможности делать это в сложившихся условиях наследия Просвещения, все-таки разделял технические условия и те процессы, которые эту технику используют и поддерживают «мифологию экономического», «направленную к душам»[8]. Не имея возможности реконструировать здесь дальнейшую историю критического подхода к масс-медиа, значительным этапом которой явились исследования Ж. Бодрияра, продемонстрировавшие ирреализующий характер медиа, рассмотрим фотографии Гурского технически.

Первое, что оказывается в этом случае в фокусе внимания, это масштаб и способ съемки. Планы, которые представляют фотографии Гурского, сняты издалека или сверху. Для такой съемки недостаточно просто иметь в руках фотоаппарат с мощным объективом или даже взбираться на крыши высоких зданий, как делал когда-то А. Родченко, — часто это фотографии, сделанные с вертолета. Однако в результате не получаются примеры так называемой аэрофотосъемки, не получается документальная фотография, получается особый вид.

Второе — это повторяемость элементов изображения. Виды, снятые Гурским издалека, в процессе обработки трансформируются и мультиплицируются, предлагая картину как будто общую, но составленную из многих повторенных элементов (фигуры в белых одеждах на бирже в Кувейте, острова Джеймса Бонда и т.д. — их слишком много для того пространства, которое может охватить объектив камеры, но мы, сегодняшние зрители, в принципе можем себе представить такое количество единиц, собранных в одном месте). Не имеющие композиционного центра, одинаково четкие по всей поверхности изображения, эти «виды» подталкивают исследователей к тому, чтобы говорить об орнаментальных структурах, ячейках или паттернах, и сравнивать процесс создания этих фотографий, например, с плетением ковра. Так, что элементами орнамента могут служить зрители, острова, зонтики, окна. Некоторые исследователи идут дальше и сопоставляют фотографии Гурского с живописными полотнами художников-абстракционистов, таких, как Мондриан, с плакатными версиями Караваждо и Давида, или даже с грандиозной «Битвой Александра» Альбрехта Альтдорфера (1529). Вполне поддерживая эти интерпретации, фотографии Гурского, очевидно, подчеркивают повторяемость, ее организующую роль внутри каждой из его работ, подчеркнутую названиями (Бахрейн *III*, Готика *I* и т. д. — словно дополнительные указания на то, что даже эти панно — только фрагменты чего-то еще большего, только остановки на пути к чему-то еще), что ощущается подспудно, еще до того, как кристаллизуются эти объясняющие имена предшествующей традиции оперирования художественными образами. В результате происходит и сближение с этими фотографиями[9] (так как мы узнаем отдельные элементы, паттерны), и дистанцирование от них (так как мы не можем справиться с таким количеством этих элементов). Строгая упорядоченность элементов, холодная ясность в представлении деталей говорят о дистанцированности — кому-то фотографии Гурского напоминают снимки NASA, запечатлевающие ландшафты и явления, несопоставимые с человеческим масштабом восприятия, отрешенными, и гнетущими и успокаивающими своей незыблемости; кто-то видит в них разрыв восприятия, когда невозможно сразу видеть и узор, орнамент массы, и детали — то, из чего состоит узор. Едва ли эти фотографии подпадают также под определение Joel Snyder, согласно которому фотография «изображает невидимое» (picturing the invisible), показывая нам то, что мы не видим или не можем видеть «невооруженным глазом» (быстрые движения тела, микродвижения материи, повседневное), переводя это в нечто, что выглядит как изображение: фотография Гурского в этом отношении выглядит скорее как некий конденсат видимого, как интенсивность видимого, как сверхнасыщенность.

И здесь проявляется третья, пожалуй, самая интересная особенность фотографии Гурского. Это — точка зрения, или, если угодно, источник взгляда, или если быть более точным, невозможность определить то или другое. Ведь фактически это не взгляд сверху (при съемке с вертолета почти невозможно обеспечить такую степень детализации изображения), не

напротив, он перечисляет мне все то, что я не смогу узнать никогда, поскольку оригинал, появившись на мгновение, исчезает» — Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого. М.: Прогресс-Традиция, 2010.

[6] См.: Аронсон О., Петровская Е. По ту сторону воображения. Нижний Новгород. Приволжский филиал ГЦСИ, 2009, С. 15, 25.

[7] Ср.: «Здесь развивается одна из самых радикальных и бескомпромиссных критик медиа, которая когда-либо была написана. Видение истории абсолютно пессимистично и негативно. Любое позивно ориентированное возражение отклоняется, любое предрасположение к нейтральной оценке избегается» — Mersch D. Medientheorien zur Einführung». Hamburg: Junius Verlag, 2006, S.82

[8] Ср.: «Вину за это (распространение культуриндустрии) никоим образом не следует возлагать на некий закон развития техники как таковой, но только лишь — на способ ее функционирования в экономике сегодня» — Хоркхаймер М., Адорно Т.В. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. М.- Спб., 1997. С. 149-209.

[9] Ср. как критик Келвин Томкинс описывает свои впечатления от крупноформатных фотографий Гурского: «...Огромные панорамные цветные отпечатки — некоторые достигают размеров шесть футов в высоту и десять в длину — давали ощущение присутствия, были выразительны по форме, и в некоторых случаях обладали магической аурой пейзажной живописи 19 века» — см. *The New Yorker*. «Reality Clicks.» May 2002.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

взгляд издалека и уж конечно не пристально направленный взгляд, который видит детали. Скорее это их *сочетание*. Так не происходит со зрением человека. Является ли такое зрение фасеточным зрением[10], присущим, например, насекомым, охватывающим несравненно большее поле видимости, чем доступное человеку, или оно является зрением машинным[11], мы не имеем возможности здесь разбирать. Важна эта дизориентирующая невозможность сделать выбор — между близким и дистантным, между человеком и животным, между человеком и машиной, между слишком видимым и невидным. Важным является уже указание на перспективу, которая приходит откуда-то еще. Она не просто пространственная. В этом зрении все оказывается в фокусе, никакая точка не является привилегированной, нет никакой иерархии (это дает повод некоторым исследователям заключить, что у Гурского нет никакого знания, нет никаких категорий, нет даже понятий, нет никаких записей реальности, нет никаких следов памяти — ведь при фотографировании горы или бассейна не делается никакого различения между людьми, деревьями, линиями рельефа почвы; откуда делается вывод, что фотографии Гурского глупы[12]). Это видение не является продолжением наших глаз (в маклюэновском смысле медиа как расширений чувств), и если оно все еще может быть описано как зрение, то совершенно другого типа, другого по отношению к тому, что нам известно. Но это и не абсолютно чуждое нам. И в этом контексте мы бы не согласились ни с той интерпретацией, согласно которой «видеть фотографии Гурского — значит становиться чужим для себя»[13], ни с той, согласно которой «мы смотрим, как если бы все взгляды людей сложить вместе в целое». В этом зрении нет ни абсолютного отчуждения, ни объединения, но есть сочетание, при котором мы и выходим навстречу другим, и продолжаем разделять что-то с собой, при котором мы и «свои» и не-«свои» одновременно — и это не умозрительная конструкция, а данность восприятия, мир. Не случайно один из критиков пишет, что «в первый раз, когда я увидел фотографии Андреаса Гурского, у меня возникло смутное ощущение, что что-то происходит — происходит со мной, хотя оно казалось чем-то более общим, не только моим»[14].

Разумеется, такое зрение не может быть на что-то направленным, на тот или иной объект. В известном смысле потому, что это вообще не столько зрение, сколько характер связи. К этому, на наш взгляд, имеет отношение и та «массовость», которую диагностируют в фотографиях Гурского. И эта четвертая характерная черта фотографий Гурского в нашем списке — те множества, которые и составляют элементы и повторы его работ. 80 000 гимнастов на фестивале в Северной Корее, сотни квадратных километров поверхности океана недалеко от Таиланда, бесчисленные ряды спаржи на немецкой ферме, сотни людей в окнах здания 1-го мая — это ни одержимость числом, безразличная к «единственности каждого», ни аргумент в пользу «количественного поворота». Это связанные множества, которые как бы видят себя изнутри, — не массы, на которые направлен чей-то взгляд, а именно множества, элементы которого ощущают свою связанность.

Поэтому повторения одинакового синего цвета штор или желтого цвета рубашки человека, которого благодаря компьютерному монтажу можно видеть одновременно на разных этажах здания, воспринимаются ритмически — и это ритм скорее биологический (даже если это режим afterlife), чем ритм «производства и потребления», характеризующих глобальное общество.

Рассмотреть фотографии Гурского технически — значит не просто констатировать большой масштаб или особый угол съемки, но попытаться понять, какие изменения *сочетания* медиа вносят не только в структуры восприятия, но какими они предъявляют наши способы взаимодействия и сообщаемости друг с другом. Фотографии Гурского не демонстрируют его образ мира, они не показывают объекты действительности, они сложным образом позволяют увидеть связи и отношения. Это особое состояние конвергенции, где неразличимы эстетическое и безобразное, индивидуальное и универсальное, где нет референтов и знаков, где смешиваются темпоральности. Фотографии не призвают перейти в это состояние, словно бы ставя некоторое произведение на сцене, — глядя на них, ощущаешь, что уже принадлежишь ему, входишь в него, потому что таким является мир, в котором есть возможности встреч с человеческим.

[10] Возможности этого зрения применительно к новому типу человеческой культуры рассматриваются, например, в книге: Мартынов В. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. Классика XXI, 2011.

[11] Результатом которого является, например, картинка на экране монитора, выводящая изображение сразу 4535 обложек журнала Time или сразу 1 миллиона страниц манга, то есть большого количества вариантов незначительно различающихся между собой изображений — см. последние эксперименты Л. Мановича Content and communication strategies in 4535 covers of Time magazine (April 2nd, 2011) и Computational analysis of one million manga pages (March 9th, 2011) на http://manovich.net/

[12] См.: Saltz J. It's boring at the top. The Art Review, May 2007.

[13] Ср.: «To view Gursky' photographs is to become alien», «a fundamentally different way of viewing. This is an invitation to the strange» — там же.

[14] Tomkins, Calvin. *The New Yorker*. «The Big Picture.» January 2001.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.