
Валерий Савчук

Рефлексивная спонтанность Дитмара Кампера

Основательная биография и история Дитмара Кампера, изложенная Рудольфом Марешем в приложении к книге, избавляет меня от ряда обязательных в таком случае биографических сведений об этом мыслителе. Мне же представляется важным соотнести идеи Кампера с отечественным философским контекстом.

О маргинальности философии

Кампера принято считать маргиналом. Но что значит маргинал в начале XXI века? Маргинальность мысли — магистральный путь в истории философии. Сам же термин «маргинальность» из уничижительного

именования превратился в гордое самоназвание, поскольку XX век ярко заявил о себе тем, что весьма быстро, по меркам прежних эпох, превращал маргиналов в классиков. Прошлый век открывается уже признанными именами Ж. Батая, Э. Юнгера, В. Беньямина, а начиная со своей середины дополняется именами А. Кожева, В. Флюссера, О. Розеншток-Хюсси, Ж. Бодрийара (кто бы разыскал отечественных философов-маргиналов, ставших классиками?). В этом же ряду стоит фигура Д. Кампера. Его присутствие на европейской интеллектуальной сцене можно оценить по тому положению в университетах, которое занимают его ученики, по тому сообществу, которое неизменно собирается на конференциях по телу, насилию и воображению, по упоминаниям и посвящениям, подобным тому, которое сделал Петер Слотердаjk, открывший свою книгу о Ницше («Мыслитель на сцене») словами: «Дитмару Камперу, с чувством душевного родства». Проявления значимости его мысли заметны не только в возрастающем индексе цитируемости, но и в антологии по медиатеории¹. В отечественном контексте отмечу неоднократные ссылки на него в энциклопедическом словаре «Современная западная философия» (2009), наличие статей о нем не только в немецко- и англоязычной, но и в русскоязычной Википедии. Растет авторитет Кампера в сфере российских медиафилософских исследований².

¹ *Kamper D. Der Januskopf der Medien // Texte zur Medientheorie / Hrsg. von Günter Helmes und Werner Köster. Stuttgart, 2002. S. 304–306.*

² На летней школе по медиафилософии на философском факультете СПбГУ в мае 2010 года, проведенной Центром «Медиафилософия», ее преподаватели (как говорились) активно цитировали Дитмара Кампера, опирались на его идеи в изложении современных ►

Причина этого не только в ускорении исторического времени, но и в том свойстве саморегуляции современного капиталистического общества, которое не боится критики, а напротив, «обновляется в ходе мнимых нападков на самое себя... Свойственный ему (буржуазному обществу. — В. С.) образ мыслей сказывается в том, что всякую противоположность оно стремится не отторгнуть, а вобрать в себя. Где бы ни встретилось ему то или иное притязание, заявляющее о своей решимости, оно идет на утонченный подкуп, объявляя его очередным выражением своего понятия свободы и таким образом придавая ему легитимность перед судом своего основного закона, то есть обезвреживая его. Это придало слову „радикальный“ его невыносимый бюргерский привкус, и, кстати говоря, благодаря тому же сам по себе радикализм становится прибыльным занятием, которое было единственным пропитанием нескольким поколениям политиков и художников»¹. Косвенным подтверждением этой мысли Эрнста Юнгера является практика поддержки радикальных художников, истово борющихся

проблем медиатеории и медиафилософии и развивали их. Как выяснилось позже, все они — и проф. Норвал Байтелло (младший) (Сан-Паулу, Бразилия), и проф. Хельга Песколлер (Инсбург, Австрия), проф. В. Савчук (СПбГУ) и преподаватели школы доц. Г. Р. Хайдарова и М. А. Степанов — были либо учениками, либо учениками учеников Кампера. В конце школы, кажется, ни у кого из обучающихся не вызывало сомнения, что Кампер — один из самых значительных мыслителей XX века. Надеюсь, что с выходом этой книги идеи радикального немецкого мыслителя станут более известными, а тексты — востребованными. Своей очереди переводов ждут книги, посвященные телу, воображению, визуальному образу.

¹ *Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт. СПб.: Наука, 2000. С. 75–76.*

с капиталистическим обществом, обществом эксплуатации и потребления, — как с государством, так и независимо, частными фондами лишь потому, что художник является универсальной и самой чистой (не осуждаемой, а порой до сих пор предстающей в качестве героической позиции) формой публичного доноса: провокации, демонстрации самых невыносимых форм существования и самых горячих форм сопротивления господствующей системе отношений, идеологии и строю общественной жизни. Иное дело, когда мнимая, то есть уже легитимная радикальность уступает место реальной — за границами нормы, смысла и искусства; она не приобретает буржуазный привкус дозволенности «в рамках финансируемого проекта» и поэтому опасна для общества и тем интересна философу.

Во второй половине XX века стало правилом, что истинные радикалы и ниспровергатели канонов через двадцать лет становятся классиками. Нет нужды подробно иллюстрировать это наблюдение, укажу лишь на «Венских акционистов», Д. Поллака, Р. Раушенберга и «Новых диких». Маргинальность позиции легко становится всеобщей модой, затем апроприируется обществом и превращается в классику. Это не может не вызывать серьезную тревогу у заряженных на неконформизм радикалов, комфортно ощущающих себя лишь в среде агрессивного к себе отношения. Когда маргинальность и популярность меняются местами слишком быстро, тогда пробуждается тяга к рефлексии. Именно антропологическую (а в его случае это означает: топологическую, художественную и медиальную, взятые нераздельно) рефлексию последовательно и безоглядно проводил

Кампер в своих работах.

Вернувшись к Камперу, спросим себя, действительно ли он был маргиналом? По прошествии времени стало очевидно, что Кампер скорее был провокатором непроявленного, провозвестником будущего, бескомпромиссно продумывающим новые явления и лишь много позже осознанные тенденции, сопротивляющимся любым попыткам игнорировать настоящее. Не занимая себя критикой предшественников (хотя диалог с мыслителями, его волновавшими, — как то Лакан, Делез, Бодрийяр и др. — легко обнаружить в текстах Кампера), он, порой безоглядно, шел навстречу еще не придуманному, еще не схваченному, удивляя крайним воплощением философского жеста, ставящим вопросы на пределе возможности существующего философского языка.

О языке

Язык Кампера — притча во языцех. Шлейф мнений — темный — столь длинен, сколь и обоснован: его язык сродни языку Гераклита и Чжуан-цзы. Так полагают его немецкие коллеги и читатели. Но что же в таком случае должны сказать переводчики Кампера на русский язык? Они могут поведать о случаях, когда сдавались вызвавшиеся помочь специалисты-филологи, знатоки-философы и те из «носителей языка», которые легкомысленно брались истолковать смысл текста своего соотечественника. Множество вариантов прочтения и понимания Кампера отрицает любую определенность, которая требуется при переводе. Труд переводчика — труд медленного дословного вчитывания в оригинал в по-

пытке понять каждое предложение ино-странной речи (в случае с Кампером странной вдвойне). Переводчик всегда стоял перед выбором своего варианта понимания — не столько Кампера, сколько подвешенного после чтения Кампера понимания мира, — весьма часто купируя многозначность исходного текста; ибо мысль, сказанная на русском языке, далеко не всегда позволяла сохранить игру немецких словосочетаний, проистекающую из неоднозначности чужого мира. Мы худо-бедно знаем, как переводить слово, идеи, но как переводить темноту, таящую смысл, а не темноту и смысл порознь — нет. Если дать слово М. М. Бахтину — пожалуй, единственному отечественному советскому маргиналу, ставшему в конце концов классиком, — то мы не можем не увидеть оправдание ненормальности речи философа: «Место философии. Она начинается там, где кончается точная научность и начинается инаучность»¹. Но вот задача задач — точность инаучности. Есть ли она? Полагаю, есть, и такова природа точности в искусстве. Инаучность науки, как и точность в искусстве, не менее вдохновенна, очевидна, не менее истинна (правдива) и не менее строга. Когда она случается, тогда все понимают, что перед нами шедевр, что быть иным это произведение не может, что оно точно выражает дух времени и места.

Кампер не Гёте, Гумбольдт или Хабермас. Он, скорее, Гераклит, Мейстер Экхарт, Розанов. Устремляясь за главным предметом своих интересов — телом, он слов-

¹ Бахтин М. М. Рабочие записи 60–70-х годов // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 6.: Языки славянских культур. Место, 2002. С. 424 (я благодарю проф. С. Л. Фокина, обратившего мое внимание на эту работу М. Бахтина).

но забывает себя, правила своего родного языка и, порой обрывисто, порой метафорически, порой парадоксально, спешит сказать все то, что только сейчас, в это мгновение, стало ему понятно, хотя понятие это еще смутно, оно брезжит, проясняется, подступает к слову, но так же быстро исчезает. Равно и для нас читателей: как только мы утратим открытость, ослабим концентрацию внимания, оно растворится, утратит живую связь с понятием еще никому-не-известного становящегося тела.

Язык Кампера словно бы открывает нам каждый раз новое тело, о котором пророчествовал Чжуан-цзы: «Только отлили тело в форме человека и уже ему радуются; но это тело еще испытает тьму изменений бесконечных, такое счастье разве можно измерить?» В эпоху, набравшую такой темп *информирования* тела, что искусство пребывает в «головокружении от скорости», мыслитель не успевает следить за все новыми отливками тела и их конфигурациями. При этом точность описания-проникновения в суть иного порядка роднит самого Кампера с кажущейся *прихотливостью* мазка художника, *шутки* композитора, *спонтанности импровизации* танцора, джазового исполнителя, перформансиста.

Особенность языка Кампера произрастает из установки, растворяющей различие предметного и воображаемого мира, мифологических и естественнонаучных образов и сближающей до однородности такие разные «вещи», как созвездие, миф и структуру ДНК, до- и пост-историю. Его тексты — настоящая феерия ассоциаций, ломающих устойчивые структуры классической мысли. Творческий импульс, исходящий из текстов Кампера, таков, что

приводит к катастрофе языка, подобной той, которую каждый раз вызывает настоящая поэзия. От чтения работ Кампера рождается ощущение весомой, почти материальной плотности слов, слов не пустого с общим для всех лицом субъекта, но слов-событий, одновременно и кровоточащих, и ранящих, словно тела жреца и жертвы, в крике которых восторг и боль неразличимы. Неудобоваримость, царапающая своими острыми гранями нестыкующихся друг с другом *темных* слов, — это способ быть вместе с тем, что давно разобщено, противопоставлено; отсюда образы саркофага, темницы, скрепы тела. Вот пример: «Саркофаг, которым должно служить человеческое тело для души, в результате трансформаций становится душой для тела», душой еще не познавшей насилие духа: «дух есть жизнь, которая убивает самое жизнь» (Ф. Ницше), убивает с помощью *воображения образа тела*.

О воображении

Одно из центральных мест в его обширном наследии занимает *способность воображения*; она — непреходящий предмет его интересов и сквозная тема на всех этапах его мысли. Вопреки устоявшейся традиции, идущей от Аристотеля к Канту, полагающему, что «у нас есть чистое воображение как одна из основных способностей человеческой души, лежащая в основании всякого <...> познания»¹, Кампер акцентирует неотделимость воображения от телесности и продумывает репрессивные его последствия. При этом он постоянно нацелен на то, чтобы найти способ

«выскользнуть из господствующей ловушки воображаемого и избежать принуждения постоянно вязнуть в историях»¹. Кантовское положение о том, что крайние звенья — чувственность и рассудок — должны быть связаны друг с другом посредством «трансцендентальной функции воображения», таит в себе возможность определять весь горизонт восприятия и представления, в том числе тела человека: «Тело, даже в своих глубинах, является местом игры схватывающей способности воображения, которая работает как зеркало универсума». Рефлексия тела, обладающего воображением, — путь к его освобождению. Ибо вне тела, вне человеческой размерности мы попадаем в ситуацию гегелевской тотальности: «В Воображаемом отсутствует Другой. Дело Духа есть касание самого себя, и это в таком чрезмерном смысле (*exorbitanten Sinne*), что, наконец, никакая инаковость (*Alterität*): никакая субстанция, никакая материя, никакой материал больше вообще не остается. Сам к себе приходящий в Воображаемом Дух есть способ мертвого Бога, который через высвобождение мира и через новое искусственное небо идет к господству»², или иначе «Фантазия не принадлежит человеку, он принадлежит ей». Двойственная природа способности воображения содержит в себе как опасность, так и спасение. Если репрессивная составляющая воображения долгое время доминировала в мысли Кампера, то в конце жизни его стала все больше и больше занимать спасительная способность воображения. В последнем тексте о смерти, который он

¹ Кант И. Критика чистого разума. М.: Мысль, 1994. С. 512.

¹ Кампер Д. Знаки как шрамы. Графизм боли. Настоящее издание. С. 30

² С. 89

написал в непосредственной ее близости¹, Кампер не оставляет тему воображения. В своих итоговых размышлениях он по-птолемеевски ставит в центр своей вселенной воображение, убеждая нас, что «только один выход перед лицом смерти и только одно, что отличает жизнь от смерти, это — способность воображения»².

Постструктуралистский дискурс

Имя Кампера тесно связано с распространением в Германии философии постструктурализма, что нашло, например, отражение в статье ответственного редактора словаря «Современная западная философия» (1998) В. С. Малахова, причислившего Кампера, наряду с Вольфгангом Вельшем и Ульрихом Зоннеманом, к главным представителям этого течения в Германии. Это же подтверждают Р. Мареш и К. Вульф. Последний пишет: «В 1981 году мы с Дитмаром Кампером пригласили Жана Бодрийяра и Поля Вирильо на свою конференцию „Возвращение тела“, ставшей отправной точкой парадигмы тела в гуманитарных науках»³. Согласно Р. Марешу, Кампер еще в 1971 году организовывает в Марбурге семинар по малоизвестному тогда в Германии Лакану, а в 1979 году выходит его книга «Деконструкции». К тому же Кампер был знаком лично со

¹ Тогда для него, как и для Делеза, конечно же, возникала мысль о самоубийстве, поскольку жизнь поддерживалась в нем лишь искусственно, но он отверг ее и испил чашу до дна.

² Савчук. В. В., Хайдарова Г. Р. In memoriam // Художественный журнал. 2002, № 2/3 (43/44). С. 81.

³ Вульф К. Бодрийяр был весьма популярным аутсайдером // Хора. 2009. № 2 (8). С. 174.

многими видными французскими мыслителями XX века. Переписка с Мишелем Фуко (1972/1973), результатом которой стал приезд последнего с докладами в Германию, близкое знакомство, личные встречи и переписка с Эмилем Чораном, Эдгаром Мореном, тесная дружба с Жаном Бодрийяром, Полем Вирилио (одну из статей этого сборника Кампер посвятил последнему), а позже и с Мишелем Серром, — вот неполный список имен, с которыми Кампера связывало родство мысли.

По причине ли его симпатии к французской мысли или исходя из особенности проблематизирующего стиля Кампера, немецкая академическая среда считала его анти-социологом, который проповедует неупорядоченность и темноту мышления. Социологи критиковали его за философию, а философы — за экспрессивный и эссеистичный стиль. Он мог с полным правом сказать, что он относится к тем интеллектуалам, чей удел — оставаться в меньшинстве. Сознательное отклонение от жанров и принятых правил академического сообщества закрепило за ним образ маргинала¹. На этот образ работает и его окраинное место рождения (город Эркеленц на границе с Нидерландами), и Кройцберг, населенный турками, левыми интеллектуалами и художниками район, который он выбрал для жизни, и область научных и вне-научных интересов. В самых радикальных проектах и неожиданных для здравого смысла трактовках, порывающих с проектом модерна, Кампер опирался на предельно надежное, действительно подлинное основание — архаические

¹ На этом же настаивает его ближайший ученик Бернд Тернес (См.: Ternes B. «Marginal Man». Dietmar Kamper als Denker jenseits von Differenz und Indifferenz // Mitteilungsblaetter. 2005. Stimmstein 10. S. 10–28.

элементы сознания, на древнейшие способы восприятия, на опыт реагирования всем телом, бессознательно прорывающиеся иногда в произведениях настоящего художника. Именно поэтому многое в его работах задевает за живое. На протяжении всей творческой жизни он выступал от имени не схваченного воображением просвещения тела, превращая раны в чудо, а шрамы живого тела в знаки и трактуя эти шрамы как систему самого важного опыта инициации и жертвоприношения¹; наконец, Кампер открыл новую форму насилия в современной культуре — насилие визуального образа, фотографии и, вместе со Слотердайком, принуждения к сидению и покою (седирование²).

Тело и телесность

Кампер как никто другой до конца продумывал опыт мышления тела (*KörperDenken*), что, по его мнению, означает «не о теле думать — по определенным абстрактным образцам, а телесно думать»³, схватывая и удерживая две противоположные возможности: мышление телом (родительный объект) и мышление

¹ См. 683-страничный том работ, посвященный священному: *Das Heilige. Seine Spur in der Moderne* / Hrsg. Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Frankfurt am Main: Athenaeum, 1987.

² Седирование — термин Д. Кампера и П. Слотердайка, означающий современную форму капиталистического принуждения, принуждения к сидению, к сидячему образу жизни и работы и одновременно принуждение к спокойствию. Однокоренным словом обозначаются транквилизаторы, например, «Седуксен».

³ *Kamper D. Ultra* // *Paragrana*. 1998. № 7 (2). S. 276.

самого тела (родительный субъект)¹. И это же дает ему шанс, занимаясь телом, исследовать границы боли, все-силые образа и принуждение взгляда, знаки тела и его речь, способность воображения формировать тело. Опираясь на разработанные им сюжеты, он давал оригинальные и запоминающиеся трактовки традиционных европейских образов, например, культа черной мадонны, поимки единорога в изобразительном искусстве или тайны архаической сигнификации.

Причислять Кампера к социологам, антропологам или философам можно разве что по формальному признаку занимаемой им на определенный момент позиции в университете. Область его интересов, названия статей и книг, тексты о художниках и кураторские идеи выламывались из рамок принятого дисциплинарного разграничения. И сам образ его мысли часто не совпадал со стандартами мышления академического немецкого профессора. Одно несомненно — он был одновременно последователен и радикален, реактивен и предельно рефлексивен, эмоционален и рассудителен. Его рефлексия — отклик на переживание актуального — по внешнему виду носила спонтанный характер, но не утрачивала своей глубины и строгой логики. Ее источником была не «тюрьма господствующего воображения», а логика

¹ В 1996 году Междисциплинарный центр исторической антропологии к 60-летию Дитмара Кампера издает книгу с одноименным названием «Мышление тела», обозначив его в качестве центральной для мысли философа: *KörperDenken: Aufgaben der Historischen Anthropologie* / Hrsg. Frithjof Hager. Berlin: Reimer, 1996. В России проблему мышления тела исследует М. А. Степанов (См.: *Степанов М. А. Опыт мышления тела* // *Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина*. Сер. Философия. 2010. Т. 2. № 1. С. 108–117).

исторического развития, которая в итоге неоднократно демонстрировала то, что прежде было представлено и осознано Кампером. Именно эта его открытость еще-непроявленному-опыту и следование своей интуиции вопреки всем знакам недоверия, а порой и осуждения, несло Камперу славу *enfant terrible* — или, как по-немецки про таких говорят, *böse Vuben* (злое дитя) — академического сообщества.

Утверждая, что разум сам по себе ничего не значит, так как он связан с телом определенной эпохи и господствующей системой воображения, Кампер видел выход, размыкающий узкие рамки рационалистического подхода к понятию существа человека в доверии опыту художников, в соразмышлении с ними. Ощущая тесноту рамок традиционного рационалистического подхода к человеку, Кампер внимательно относился к опыту актуального искусства, он сам активно участвовал в художественных проектах, размышлял и писал о конкретных выставках. Его позицию смело можно назвать «философ как художник». К нему с полным правом можно отнести слова П. Слотердайка, адресованные Ницше, который «не был, подобно многим художественным личностям, одновременно писателем и музыкантом, поэтом и философом, практиком и теоретиком и проч.: он был музыкантом как писателем, поэтом как философом, практиком как теоретиком. Он не занимался двумя вещами сразу — делая одно, он именно *тем самым* делал другое»¹. Кампер был философом, социологом, антропологом как художником,

¹ Слотердайт П. Мыслитель на сцене // Фридрих Ницше. Рождение трагедии. М.: Ad Marginem, 2001. С. 556.

писателем и куратором¹. Отделив одно от другого, мы безвозвратно утратим нечто живое и невосполнимое из духа его текстов.

Протестуя против традиционного рационалистического подхода к человеку, Дитмар Кампер совместно с проф. К. Вульфом основал новое направление в науке — историческую антропологию. Рамки созданной ими дисциплины позволяли ставить вопросы и обсуждать темы вытесненные, репрессированные, проигнорированные дисциплинарной строгостью существующего корпуса наук о человеке. И при этом его мысль, его интуиции, его, несмотря ни на что, путь «возвращения тела» в культуру был рациональным. Это сочетание интуиции и рации мало кого оставляло равнодушным.

Он часто провоцировал окружающих, у иных вызывал раздражение, иных вовлекал в орбиту своих сюжетов, удивлял точными образами и метафорами, неожиданными темами исследования.

О НИГИЛИЗМЕ

Каждая представленная в книге статья имеет свою историю, свой контекст, свои контрагенты. Возьму, к примеру, работу Кампера «Государство в голове, неистовство сердца. Замечания Эрнста Юнгера к „пост-истории“». Статья Кампера была реакцией на статью Эрнста Юнгера «Через линию», написанную в 1950 году для юбилейного сборника в честь 60-летия Хайдеггера. Отметив вначале,

¹ В частности, в сборнике представлен кураторский текст Кампера «Знаки как шрамы» к художественной выставке «Элементарные знаки» (1985).

что нигилизм восходит к Ницше и Достоевскому, Юнгер завершает свое сочинение сравнением позиций мыслителя и писателя, мыслителя и художника. Центральным пунктом работы является отличие нигилизма, не поддающегося строгому определению, от зла, хаоса, болезни. Текст-посвящение Юнгера интересен не только точностью образа: он представляет собой результат многолетних поисков, наблюдений, размышлений, жизненного опыта. Итог этот не столько личный, сколько естественно-исторический. Работа «Через линию» провоцирует яркостью картин, точным диагнозом и ригоризмом суждений. Для Юнгера, командира разведгруппы в Первую мировую войну, опыт пересечения линии фронта был исходным в размышлении о нигилизме. Нужно также иметь в виду, что Юнгером была изложена квинтэссенция его представлений, трансформировавшихся, начиная с 20-х годов, в публицистических статьях и прошедших стадию первого оформления в знаменитых эссе 30-х годов.

Мартин Хайдеггер в 1955 году в ответной статье «О „линии“», помещенной в таком же юбилейном сборнике в честь Юнгера, переименованной им позже в «К вопросу о бытии», оспаривает саму попытку понимания нигилизма писателем. Отвечая на вызов, Хайдеггер ставит перед собой задачу установить «происхождение сущности нигилизма и сущности его окончания». Для этого он предпринимает размышления о линии вообще. В дискуссии о нигилизме Э. Юнгер и М. Хайдеггер затрагивают вопрос о языке философии. Упрекая Юнгера в использовании метафизического языка описания перехода через линию, Хайдеггер полагает, что адекватным для схватывания существа нигилизма будет язык, в котором не останется ничего метафизического.

Эту дискуссию комментирует Дитмар Кампер. По его мнению, то, что питало мысль XX века, — «стена времени», нигилизм, торжество мира техники — из пугающей перспективы стало *историей минувшего* века. Разрушена стена, символически разделившая Европу на два блока, которые, по Юнгеру, стилистически тождественны настолько, что давно уже являются двумя половинками единого слитка, а по Камперу являли собой «горячий» профиль предстоящей отливки их единства, что, как мы видим сегодня, было провидческим высказыванием. Неспешно отошла в историю Вторая мировая война, а немцы не только не оказались «игрушкой в руках чуждых сил», чего боялся Юнгер в 1944 году, но сами стали главным игроком на европейской сцене, локомотивом объединения бывших противников в единой Европе.

Кампер *провидит* по ту сторону юнгеровской линии «конец истории», обнаруживая концепт ее у Юнгера в терминах «трансисторический мир», «гео-история», «возвращающаяся пред-история». Увидев образ эпохи в 30-е годы XX века, Юнгер констатирует радикальное отличие от нее ситуации 50–60-х годов. Все это ведет к невозможности найти единый образ времени или, что то же самое, писать историю «из-за возрастающего потока образов». Сегодня мы уверенно относим Юнгера к основоположникам теории массмедиаальной реальности. Но образы, события, фигуры, не вмещающиеся «в исторические рамки», ломают машину исторической традиции, порождая пост-историческую, пост-модернистскую, пост-структуралистскую реальность. «Слабость юнгеровского дискурса, скорее уходящего от проблемы с помощью фигур, чем обнажающего ее, становится кричащей», — делает

вывод в конце своего анализа Д. Кампер. Оценка не очевидна. Видно и иное, в статье «Через линию» Юнгер не дает точного образа времени, подобно фигурам «Рабочего», «Воина», а скорее пытается *понять* и осмыслить (используя при этом философские термины, что вызывает раздражение у Хайдеггера) эпоху завершенного нигилизма.

Опираясь на архаический опыт мышления тела, он предпринимает попытку соединить начало и конец, увидеть в пересечении линий повторение той ситуации перехода, которую осознал Геродот, но Геродот с опаской смотрел *назад*, мы же — *вперед*, делает вывод Кампер. Страх возникает там, где по ту сторону стены времени вырисовывается будущее, которое несет отчуждение или смерть. Спасение от неразумного будущего лежит в прекращении тупикового спора современности и мифа. Спор этот должен, наконец, разрешиться движением одновременно в двух направлениях: «назад в до-миф и вперед за-историю».

Это движение связано с отказом от того, что Кампер называет прогрессивным движением, которое «идет назад от трехмерного измерения к нуль-измерению, от тела-пространства к времени-точке. Правда, не прекращаются более высокие определения в размерах мира и восприятия, однако, прогрессивно теряя в ценности. Следовательно, такое чувство как зрение и способность читать в условиях цивилизации регрессивно возрастают. Когда все редуцировано к точке и, наконец, перекодировано человеческим опытом от буквального к калькулирующему мышлению, страдающее и действующее человечество обращается в ничто»¹. Выход из этой ситуации

¹ С. 78 настоящего издания

Кампер видит в отказе от абстракции (или, что означает одно и то же, от регрессии к ничто, в которое абстракциями загоняет себя человек), в воскрешении многомерности опыта, объема жизни, реабилитации полноты измерений, то есть *ин-формации* и переживания тела.

Различные интерпретации линии говорят не об определении *окончательной* границы нигилизма, но об *образе* границы, уходящей, как линия горизонта, которую мы можем зафиксировать и ограничить *только из определенной точки*. Скорость, с которой *проявляется* следующая линия, совпадает с ускорением исторического времени. Когда старые формы жизни существовали гораздо дольше жизни одного поколения, тогда впереди осознавалась лишь одна пограничная линия. Быть может поэтому Юнгер заговорил о пересечении линии нигилизма в 50-е годы в силу того, что в Первую мировую войну застал еще фрагменты традиционной воинской чести, отчетливо сохранившиеся, например, во флоте или в авиации, проявлению которых не осталось места во Второй, окончательно превратившейся в машину, войне, утвердившей господство техники.

О медиарефлексии

Дитмар Кампер стоял у истоков дискурса о новых медиа. С 1994 года он занимал должность ассоциированного профессора медиатеории в высшей школе Дизайна г. Карлсруэ. Небольшой текст, представленный здесь, — еще одна яркая страница его мысли.

Целый пласт новых волнующих тем и вопросов возник для него в связи с утверждением медиареальности, в ситуации, определенной им как «переход от пищуще-говорящего

общества к обществу, основанному на образе». Медиареальность он воспринимал как вторую природу, как то, что неминуемо наступает на первую и замещает ее. Парадокс времени, по Камперу, состоит в том, что медиа из средства становятся целью. Исчезая в своем осуществлении, они становятся всеприсутствующими. Опережая современный дискурс о медиа, Кампер задал тот вектор размышления, который позволяет увидеть в медиа самостоятельную, самовоспроизводящуюся (аутопоэтическую) реальность. Как только человек использует медиа как подспорье, как помощника, как средство, облегчающее коммуникацию, в тот же момент он перестает быть самодостаточным и независимым; он уже не хозяин своих собственных привычек, способов производства и реализации желаний. Запущенный механизм коммуникации приобретает автономность, а правила пользования им — железную логику принуждения. Метафора из прошлой индустриальной эпохи, конечно же, вызывает улыбку, сегодня уместно было бы сказать оптико-волоконную, сетевую — однако не ставшую от этого менее принудительной — логику принуждения. Пусть сеть и сливается с миром, с техническими условиями существования человека, обретая статус внешней природы, однако ее незаметность, ее повсеместность, ее услужливость — изнанка ее господства, ее власти и принуждения.

Вопреки Ламетри, полагавшему, «что мы не будем претендовать на власть над теми, кто управляет нами, не будем ничего предписывать нашим ощущениям, признавая их власть и наше рабское подчинение им, мы стараемся только сделать их приятными для нас, будучи убеждены, что в этом состоит счастливая жизнь»¹, Кампер

¹ Ламетри Ж. О. Сочинения. М.: Мысль, 1983. С. 242.

не верит в эту возможность. Он нацелен на поиск альтернативы господствующему проекту модерна и порожденному им медианасилию, он ищет точку опоры в древних, до-мифических способах восприятия, а также в искусстве, поскольку в своих радикальных жестах оно доносит стратегии тела, которое гораздо старше человека как существа разумного и посему воздействует непосредственно. На протяжении всей творческой жизни он выступал от имени такого инакочувствующего, инаковоображающего и инакомыслящего тела, непонимание языка которого «мстит человеку». Прочитывая шрамы тела как знаки, а раны как чудо, наконец, продумывая всевозможные формы насилия визуального образа в культуре, он вписывает новую страницу в понимание природы знака.

Фотография как насилие

Кампер не любил фотографироваться и сам никогда не фотографировал те места, где путешествовал, предпочитая впечатление яркого и интенсивного проживания здесь и сейчас отсроченному восприятию настоящего-избудущего, в момент показа и разглядывания фотографии во времени, оставившем событие далеко позади. Он слишком хорошо понимал то насилие взгляда, которое осуществляет фотограф над ситуацией, моделью, пейзажем.

Но в то же время он как никто другой ценил авторский взгляд художника, ставя фотографа на одну ступень с создателями текстов: в книге в честь 65-летия Кампера «За что стоит потерять голову?» (2001), собравшей когорту левых мыслителей, медиафилософов, теоретиков искусства и художников, одним из самых активных авторов

является фотограф Том Фехт (в оглавлении книги он указан семь раз). И здесь Кампер проявил свою неординарность, опережая эпоху иконического поворота; он не делал различия между текстом и образом, между письменным сообщением и визуальным высказыванием, ставя автора фотографии и статьи в равное положение.

Отдельного слова заслуживают фотографии Кампера в Отцберге, сделанные Фехтом. Присутствие наряду с четким пейзажным портретом, например, размытого, смазанного, уходящего образа Кампера прямо отсылает к сложной ситуации портретирования выдающегося мыслителя и обреченного болезнью на смерть человека. Очень многозначительна фотография сидящего за столом Кампера, фоном для которого являются белая стена старого здания и взятая в кадр береза. Здесь образ мыслителя, который в Новое время традиционно изображается за своим столом в кабинете, дает сбой. Кампер пребывает и за столом, и вне дома: тем указывается его никогда не утрачиваемая связь с внешним миром, политическими процессами и экзистенциальными проблемами конкретных людей. Так работал Кампер, доверяя архаичному в себе, но постоянно соотносясь с временем и культурным контекстом, не делая различия между личными переживаниями и глобальными процессами своего века.

Из личных воспоминаний

С Дитмаром Кампером мы были знакомы с конца 1980-х годов. Вначале состояли в переписке (написав книгу «Кровь и культура», я обнаружил, подобно Слотердайку, сродство своей мысли с мыслью Кампера), затем встреча-

лись в Берлине, Сан-Пауло, Петербурге и Дрездене. Уже двадцать с лишним лет его тексты живут в нашем культурном пространстве¹. Его мысль, его интуиции, его проекты — несмотря на радикализм — были по-европейски рациональны, поэтому опыт освоения и «возвращения тела» в культуру не мог оставить равнодушным философов и теоретиков искусства. Он провоцировал, вызывал раздражение, вовлекал в орбиту своих тем, удивлял точными образами и яркими метафорами, неожиданными темами исследования. По-человечески хорошо запомнились и остались в памяти его умение удивляться осени, спонтанно возникающим танцам на улицах Сан-Пауло и его чтение «Фонтана» Рильке на фоне «римских» фонтанов в Петергофе; знакомство с его «второй кожей» — квартирой в Кройцберге (Берлин), которую он любезно предложил мне на два месяца, его бытовой аскетизм, книги, картины, карты со всего света — он был настоящим путешественником, не переставал любить жизнь, удивляться и творить событие мысли в каждом случайном разговоре, на любую тему. И таким оставался до последних дней.

Когда уходит философ, размышлявший о трансфигурации и разорванности тела, об изнанке знака, о графизме боли, о человеке как опасности и случайности, остается вера, что для него смерть была опытом постижения еще-неведомого, пограничного, спонтанного.

¹ Первые переводы Дитмара Кампера в России появились одновременно в философском и художественном журналах: Знаки как шрамы. Графизм боли // Мысль. СПб., 1997. Вып. 1. С. 164–172 (пер. с нем. Гульнэры Хайдаровой); Между симуляцией и негэнтропией. Судьба личности, оглядывающейся на конец света // Художественный журнал. 1997. № 13. С. 65–57 (пер. с англ. Ирины Базиловой).