

А.В. Стёпин

В. БЕНЬЯМИН И Д. КАМПЕР: РАСПАД АУРЫ И МОРОК МЕДИА

Аннотация. В статье анализируется поворот немецкоязычной критической теории от В. Беньямина к Д. Камперу, произошедший во второй половине XX в. Тотальная мобилизация мира, осуществляющаяся с помощью технических аппаратов, приводит к распаду ауры в производстве искусства, что означает потерю его собственной истории, уникальности, присутствия. Новые искусства, изначально расположенные к насилию и пропаганде, эстетизируют политику. Этот процесс достигает своего апогея в фашистской Германии. Но в культуре происходит фундаментальное изменение – иконический поворот, связанный с резким возрастанием власти визуальных медиа. Эстетизация политики сменяется эстетизацией действительности, а смерть ауры – "совершенным преступлением". Проводимое компаративное исследование базируется на двух методологических установках: герменевтике с элементами феноменологии и культурно-историческом анализе. Критика культуры приводит В. Беньямина и Д. Кампера к идее революции, которая рассматривается ими в виде инструмента останавливающего историю – стоп-крана. Но пролетариат как угнетенный класс, с которым связывал свои революционные надежды В. Беньямин, уже не способен схватиться за этот рычаг, поскольку стена, на которой он установлен, не социальность, а Реальное. Диктатуру видимости способен разрушить художник, критик абстрактного духа, осуществляющий себя в перформансе, т.е. переплетении времени, места, тела художника и его взаимоотношений со зрителем. Поэтому Д. Кампер разрабатывает идею новой "телесной революции".

Ключевые слова: В. Беньямин, Д. Кампер, аура, медиа, революция, тело, стоп-кран истории, эстетизация действительности, маргинальность, иконический поворот.

Поль Рикёр в книге «История и истина», размышляя об идее исходной открытости бытия, вывел замечательный образ «Елисейских полей», странного метафизического топоса, в котором становится возможен диалог между умершими мыслителями. «На Елисейских Полях все философы становятся современниками, а любое общение – взаимным: Платон может отвечать Декарту, своему младшему сыну»¹. Эта априорная разверзность-открытость служит основанием любого историко-философского спрашивания, только благодаря ей возможен предпринимаемый в данном тексте анализ некоторых точек соприкосновения мысли двух выдающихся философов: Вальтера Беньямина и Дитмара Кампера². Но ло-

гические линии, ведущие к ним, не выстраиваются в стройный ряд, не вырисовывают строгой симметрии. Они подобно корням дерева, вывернутого из земли ураганом, неупорядоченно сплетены в нечто. И об этом «что» упрятанном в темноту и пойдет речь. Идея «конstellации», «монтажная» техника письма, импульсивность слова, нивелирование границ между предметным и воображаемым миром, воплощаемые в текстах этих авторов, не добавляют ясности предпринимаемому. Так же как не добавляют ее и наслаивающиеся друг на друга контексты и перекодирование аутентичного не-

туальные традиции. Кампер – основатель Междисциплинарного центра исторической антропологии в Свободном университете Берлина, автор концептов «воображение тела», «мышление тела», «сидирование», «насилие взгляда» и др. Подробное описание персональной интеллектуальной истории Кампера можно найти в следующем тексте: Мареш Р. Дитмар Кампер: портрет философа-маргинала и аутсайдера // Журнал социологии и социальной антропологии. 1999. Т. II. № 4(8). С. 48-54.

¹ Рикёр П. История и истина. СПб.: Алетейя, 2002. С. 73.

² Дитмар Кампер (1936-2001) – философ, социолог, антрополог, один из самых значительных представителей постструктуралистской мысли в Германии, оригинально синтезировавший «французскую» и «немецкую» интеллек-

мецкого текста в русский. Но историко-философская рефлексия должна осуществиться, поскольку «Елисейские поля» раскинулись на ее просторах, а встреча мысли этих двух философов позволит вынести к свету происходящее.

Маргинальность

Современный мир – это мир Гомера Симпсона, мир дигитального вуайеризма, тотальной симуляции, 3D-телевизоров с огромной диагональю, по которым показывают сюжеты о детях, умирающих с голода, вперемешку с рекламой «чупа чупсов», мир киберпанка, идеологии трансгуманизма и т.д. В этом мире философская рефлексия (или аналитика дискурса) вынуждена граничить с «кока-колой». Но современный мир сформировался не сегодня. Его родина XX век – век поворотов, пограничных состояний, мировых войн. И внутри этого маргинального времени мыслили два философа-маргинала (к таковым нужно причислить, конечно же, и Мишеля Фуко, Жоржа Батая, Жана Бодрийера, Михаила Бахтина). Стоит заметить, что каждый философ в некотором роде маргинален/неожесточенен своему времени, ибо мысль всегда стремится в будущее, вернее сам философ располагается в нем и оттуда смотрит в прошлое. Но есть философы маргинальные и самой философии. И это в высшей степени слова о Беньяmine и Кампере, персональные миры которых растянулись на границе между французской и немецкой, рационалистической и еврейско-сионистской философиями, философией и искусством, философией и социологией, теорией и практиками тела, материализмом и мистикой и т.д. Быть маргинальным значит располагаться на границах (tago – край, граница). Быть маргинальным значит не считаться с границами дисциплин и категорий Быть маргинальным значит быть готовым к опасности падения. Быть маргинальным значит добровольно заключить себя в тюрьму/простор одиночества и непонимания.

Беньямин прожил сложную жизнь, отягощенную постоянной нехваткой денег, эмиграцией, институционализированностью. Он прикасался к абсолютно различным традициям (марксизм, иудаизм, сюрреализм, романтизм и т.д.), но ни одну из них не сделал своей. Всему его мысль оставалась чужой. Ханна Арендт, испытывавшая большое влияние творчества Беньямина, которой удалось переправиться через франко-испанскую границу, где он умер в ночь с 27 на 28 сентября 1940 г., очень точно

схватила образ маргинала Беньямина: «Чтобы описать Беньямина и его произведения в привычной нам системе координат, не обойтись без великого множества негативных суждений. Он был человеком гигантской эрудиции, но не принадлежал к учёным; он занимался текстами и их истолкованием, но не был филологом; его привлекала не религия, а теология и теологический тип интерпретации, для которого текст сакрален, однако он не был теологом и даже не особенно интересовался Библией; он родился писателем, но пределом его мечтаний была книга, целиком составленная из цитат; он первым в Германии перевел Пруста (вместе с Францем Хесселем) и Сен-Жон Перса, а до того бодлеровские «Tableaux parisiens», но не был переводчиком; он рецензировал книги и написал немало статей о писателях, живых и умерших, но не был литературным критиком; он создал книгу о немецком барокко и оставил огромную незавершенную работу о Франции девятнадцатого века, но не был историком ни литературы, ни чего бы то ни было еще; я надеюсь показать, что он был мастером поэтической мысли, притом что ни поэтом, ни филологом он тоже не был»³.

Смерть на границе символична. Так же как символично и рождение на границе. Кампер родился вблизи немецко-нидерландской границы, в небольшом городе Эркленц. Его жизненный путь был куда более удачным, нежели путь Беньямина. К философской рефлексии он обратился после активных занятий собственным телом в спортивном институте Кельна. Еще не будучи профессором, Кампер был избран деканом отделения социальных наук (на то время самого большого в ФРГ) в Марбургском университете, а затем, на недолгое время, он становится и его вице-президентом. С 1979 г. Кампер профессор социологии в Свободном университете Берлина. Но, несмотря на институционализированность, «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

³ Арендт Х. Вальтер Беньямин // Арендт Х. Люди в темные времена. М.: Московская школа политических исследований, 2003. С. 176.

сообщества закрепило за ним образ маргинала»⁴. Более того, сам Кампер делает главной направляющей своей деятельности именно границы: «Своей целью философ видит проблематизацию границ видения и восприятия, а тем самым и мышления. Его цель – артикулировать не принятое, отвергнутое, затемненное, неосознанное»⁵.

Распад ауры

Проводя анализ западноевропейской культуры рубежа XIX-XX вв., Беньямин приходит к выводу о распаде ауры, которая не выдерживает натиска эпохи технической воспроизводимости исходного. Логика рассуждения касается не только сферы уже застывшего творчества, но и природы, самой вещи, ее подлинного, т.е. «совокупности всего, что она способна нести в себе с момента возникновения, от своего материального возраста до исторической ценности»⁶. Но что Беньямин именует аурой?

В текстах «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1935-1938) и «Краткая история фотографии» (1931) он дает один и тот же ответ: «Странное сплетение места и времени: уникальное ощущение дали как бы близок при этом рассматриваемый предмет не был. Скользить взглядом во время летнего полуденного отдыха по линии горной гряды на горизонте или ветви, в тени которой расположился отдыхающий, пока мгновение или час сопричастны их явлению – значит вдыхать ауру этих гор, этой ветви»⁷. Данная дефиниция вряд ли способна вывести к разрешающей простоте понимания, но кое-что вытащить из нее все-таки можно. И, прежде всего, это дистанция, разрыв между отдыхающим и горной грядой, которая обеспечивает сохранность недоступности, даже трансцендентности созерцаемого. Не слу-

чайно Беньямин связывает уникальную ценность «подлинного» произведения искусства с ритуалом, в котором оно находило свое «изначальное и первое применение», а распад ауры со «страстным стремлением приблизить к себе вещи, как в пространственном, так и человеческом отношении»⁸. На ярмарке копий нет далекого, другого, подлинного, т.к. все, что связано с этими предикатами недоступно воспроизведению. Аура суть неизобразимое-невоспроизводимое-несвое. Процесс распада ауры, нашедшей свое последнее пристанище в ранней портретной фотографии, завершается ситуацией, когда репродуцируемое произведение искусства становится «репродукцией изображения, рассчитанного на репродуцируемость»⁹. Круг замкнулся, вернее окончательно разомкнут. Разговор о подлинности/подлиннике здесь вообще вести невозможно, т.к. ее/его нет, как нет и «здесь и сейчас» произведения, уникальности его топоса, на которой держится собственная история.

Беньямин занимает неоднозначную позицию в плане оценки происходящих в надстройке изменений, хотя общее послание текста о производстве искусства очевидно: это критика эстетизации политики, происходящая в фашистской Германии и достигающая своего апогея в войне. Указанная неоднозначность заключается, с одной стороны, в том, что техническая репродуцируемость произведения искусства освобождает его от «паразитарного существования на ритуале», с другой, приводит к утере подлинности, распаду ауры и победе утилитарного. Высвобождение некоторых художественных практик из лона ритуала завершается резким возрастанием экспозиционных возможностей произведения искусства, а, соответственно, и силе воздействия на массы. Более того массы сами теперь могут участвовать в создании произведения, что Беньямин иллюстрирует примерами из советского кино. Но если прежнее искусство требовало от зрителя, погружения, концентрации, напряжения, возмущения всех чувств, то новое искусство ведомо больше гедонистическими идеалами развлечения, при этом оно сопровождается рассеиванием внимания зрителя. Зритель уже не может остановиться, задержать свой взгляд на чем-либо одном, поскольку камера опережает его. Объектив

⁴ Савчук В. Рефлексивная спонтанность Дитмара Кампера // Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сб. ст. СПб.: РХГА, 2010. С. 17.

⁵ Степанов М. Тело, образ, текст, знак, сила воображения...: философия тела Дитмара Кампера // Хора. Журнал современной зарубежной философии и философской компаративистики. 2008. № 4. С. 112.

⁶ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 126.

⁷ Беньямин В. Краткая история фотографии // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 81-82.

⁸ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 128.

⁹ Там же. С. 130.

императивен, так же как императивна и подпись на фотографии. Новое искусство изначально расположено к пропаганде, насилию, но благодаря ему открыта «область визуально-бессознательно-го», вскрыты «новые структуры организации материи». Кино явило собой взаимное проникновение искусства и науки.

Мысль о распаде ауры и торжестве конвертации-воспроизведения-тиражирования плотно вошла в дискурс современности. Множатся различные попытки противостоять этому. В качестве примера можно привести творчество художника И. Кляйна или же романы М. Кундеры, в одном из которых есть прекрасный пассаж: «Новое время набрасывается на все, что когда-либо было написано, чтобы превратить это в фильмы, телевизионные передачи или мультики. Поэтому самое существенное в романе как раз то, чего нельзя сказать иначе чем романом, в любой адаптации остается лишь несущественное. Если сумасшедший, который еще пишет сегодня, хочет уберечь свои романы, он должен писать их так, чтобы их нельзя было адаптировать, иными словами, чтобы их нельзя было пересказать»¹⁰.

Интенция Беньямина касается больше всего кино, фотографии, но он не забывает и о газетах, литературе. Беньямин чувствует новую зарождающуюся силу визуальных медиа, которая приведет впоследствии к кардинальным изменениям, как надстройки, так и базиса. Он зачарованный и расстроенный одновременно смотрит ей в лицо, расценивая происходящее и как кризис, и как обновление.

Иконический поворот

Между Беньямином и Кампером лежит медальный или иконический поворот. Они находятся на его противоположных сторонах: Беньямин чувствовал исток, Кампер мыслил последствия. В чем существо этого поворота, продолжившего ряд предшествующих фундаментальных сдвигов (лингвистического, антропологического, онтологического) в культуре XX в.?

Иконический поворот это не просто смена приоритета в философском вопрошании, это, прежде всего, изменение в самой структуре культуры. Сущность этого изменения – власть визуальности, резко установившаяся в поле коммуникации, но

не только это. Сейчас, когда в стерильных полях Интернета обитает большинство, когда главным принципом, взятым на вооружение современником, в деле установления связи с Другим стал принцип «казаться, а не быть» (важно чтобы твой «аватар» был воспринимаем глазом Другого), данная мысль превратилась в очевидность. Но очевидное не так очевидно. Оно лжет, одновременно высказывая истину. Названный сдвиг-поворот не просто смена в доминации одного языка другим. Это так же и принципиальная смена того, что этим языком высказывается. А высказывается теперь то, что может быть изначально изображено/повторено. Не случайно на рубеже XX-XXI вв. Ж. Делёз, Ж. Деррида, С. Жижек и др. обратились к кино. Они занялись не просто некоторой аналитикой кино, что делал до них еще Беньямин, но сами стали активно участвовать в создании «Алфавита», «Заметок о слепцах», «Киногида извращенца» соответственно. Можем ли мы представить себе кинокартину «Критика чистого разума» с продолжением «Критика практического разума» и «Критика способности суждения» или фильм «Бытие и время» с Dasein в главных ролях? Скорее всего, нет, если под фильмом понимается не просто видеоряд, на котором, сгорбившийся от старости, Кант, сидя в кресле в своем вековом халате и колпаке, раскуривая трубку, последовательно зачитывает параграфы «Критик». И эта принципиальная непредставимость привычным для нас теперь способом говорит о многом.

Визуальность стала не просто некоторым зеркалом действительности, а ее конструкт-матрицей, которой современник и прикладывается к миру. Мысль М. Хайдеггера, высказанная на первый взгляд по другому поводу, – в размышлении о Новом времени – точно схватывает современное положение вещей: «Картина мира, сущностно понятая, означает ...не картину изображающую мир, а мир, понятый в смысле такой картины»¹¹. При этом визуальность означает не просто видимое. Визуальность шире. Она сам взгляд. И ее репрессия осуществляется не только за счет выкидывания других каналов сенсорной модальности, но и за счет репрессии самого зрения, за счет сепаратора, которым становится изображение.

Но что такое визуальность сама по себе? Основные ее характеристики – это кажимость и на-

¹⁰ Кундера М. Бессмертие: Роман. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 260.

¹¹ Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. СПб.: Наука, 2007. С. 69.

личность. Кажимость – способность быть воспринимаемым глазом. Именно глаз теперь делает человека полноценной частью социального тела. Эту ситуацию можно назвать *Oculus* центризмом. Наличность же – это присутствие в моем настоящем, способность быть «под рукой». Кажимость и наличность взаимообуславливают друг друга: наличность без кажимости пуста, а кажимость без наличности не актуальна и поэтому не может быть использована в качестве ресурса. Последнее создает иллюзию результатов и достижений в манипуляциях визуальности, которые связаны с основным продуцирующим агрегатом изображений: медиа. Поддержание эффективности не сложный процесс, поскольку медиа формируют реальность, т.е. то поле, в котором и разворачивается эффективность. Эта замкнутость указывает на то, что время власти медиа будет еще долгим.

Визуальность артикулируется цветовыми пятнами, собирающими ансамбли, способные быть содержанием глаза. Отсылание к какой-либо значимости, к каким-либо ценностям симулировано. Визуальность довлеет. Персонаж, изображающий кандидата в депутаты, висящий на одной стороне рекламного щита, ничем, помимо взаимного расположения пятен, не отличается от другого, висящего на обороте. Текста нет. Лишь предлог «за». Победит тот, чьи изображения больше и дольше воспроизводятся. Пространство изображения и время изображения – основные факторы власти. Даже война теперь – война изображений. Вооруженные конфликты, случившиеся в последнее время, лучшее этому подтверждение¹².

Мёрк медиа

В славянской мифологии Морок – сын богини смерти Мары – это бог очарования, иллюзии, запутывания, околдовывания, обмана. Помрачение рассудка, искажение восприятия, одним словом, утрата субъектной объективности – способ его осуществления. Таков он и у современных медиа¹³. Выморачивание

полей культуры приводит к тому, что «медиа, явившись средствами осуществления цели, растворяют себя в полном всеприсутствии»¹⁴, теряют связь с латинским словом «mediare». Сбывается глобальная подмена тотальности Всего манифестациями самих же медиа. «Выдуманное почти заменило и уничтожило данное. Произошло прямо-таки совершенное преступление. Нет ни трупа, ни убийцы, ни улики»¹⁵. Их нет, поскольку Все еще здесь, но форма его присутствия – абстрактный дубликат. Стерильная и сверхэффективная матрица.

Сын смерти носит в себе мать. И эта смерть, как прекрасно показал Кампер, смерть нашего тела. Тело – исходная и главная точка притяжения мысли Кампера. И оно не просто «мусорный контейнер»¹⁶ для внутренностей, оно «промежуток» (*Zwischen-Raum*), «трехмерная величина протяженностей», которые рассчитываются не через объем, а через «близкое и далекое». «Живое тело» в своем открытом разворачивании «говорением (*Sprechen*), слушанием (*Hören*), чувствованием (*Spüren*)» (и никогда вычислением (*Rechnen*)) доходит до самых звезд. Анализируя культуру, втянутую в иконический поворот, Кампер приходит к выводу о том, что как раз оно и исчезает, становясь лишь образом, понятием, товаром. Тело, благодаря которому мы испытываем боль и любовь, просто на просто отваливается от того, кто/что его держит тогда, когда с ним начинают обращаться лишь как с трупом. Предпосылки этого таятся еще в глубине сбывшейся истории: в образе распятого тела Христова, в европейских анатомических теа-

шительный для будущего прогноз, запечатленный во второй части заголовка. Параллель с Франкфуртской школой важна еще и тем, что В. Беньямин был (как прекрасно выразился С. Жижек) постоянным интеллектуальным «попутчиком» представительей ее первого поколения и, будучи в эмиграции, получал стипендию как штатный сотрудник франкфуртского Института социальных исследований. Кампер стоял на другой позиции. Он, разочаровавшись событиями мая 1968, становится критиком Критической школы, несомненно, относясь к Т. Адорно, М. Хоркхаймеру, Ю. Хабермасу с большим пиететом.

¹⁴ Кампер Д. Двуликий Янус медиа. Эстетизация действительности. Возмущение чувств // Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сб. ст. СПб.: РХГА, 2010. С. 55.

¹⁵ Кампер Д. Схватиться за стоп-кран. Искусство в головокружении скоростей // Там же. С. 48-49.

¹⁶ «Тот, кто видит тело как контейнер, как мусорный контейнер, тот так же видит и человека». См.: Кампер Д. Тело, знание, голос и след // Там же. С. 93.

¹² См.: Вирильо П. Информационная бомба. Стратегия обмана. М.: Гнозис, 2002. 190 с.; Великой автомат. Беседа М. Рыклина с П. Вирильо // Рыклин М.К. Деконструкция и деструкция. Беседы с философами. М.: Логос, 2002. С. 124-139.

¹³ Здесь следует упомянуть замечательную книгу Т. Адорно и М. Хоркхаймера «Диалектика просвещения», одна из важнейших глав которой называется «Культуриндустрия. Просвещение как обман масс». В ней авторы одними из первых проводят анализ современных им медиа и дают неуте-

трах, картезианской метафизике (*res extensa, res cogitans*). Но особой исторической интенсивности своеобразная глобальная эвтаназия или глобальное самоубийство достигает во второй половине XX в., благодаря власти «машин взгляда и образа». Отсюда, именно мертвое, а не «живое тело» застывает в образ. Автор записывает: «...так как тело оформило образы человека как труп, то ко всем образам пристал трупный запах, даже к цифровым. Образ есть наместник смерти»¹⁷. Но этому предшествует процесс постепенной абстракции тела и мира, который согласно Камперу тождественен в первом случае одухотворению, спиритуализации, а во втором – развернутому стремлению из всего делать образ. «...Тела-абстракции инсталлируют себя в истории цивилизации как постепенное удаление тела от избытка к пустоте, от четырехмерного жизненного мира в ледяную пустыню абстракций, вплоть до нуля, и соответственно до вычислений с нулем и соответственно до вычислений с ноль/один»¹⁸. Так вслед смерти ауры приходит смерть тела. Обе смерти по существу одна смерть: смерть конкретного «здесь и сейчас», присутствия.

В мире, сведенном к нулю, нет Другого, так как нет обосновывающего его различия. Здесь все одно. Все уже осуществилось. Все время¹⁹. Все медиа. Все чистая самость. Все образ Божий. Все Ничто. Такое положение вещей усугубляется тем, что «с абстракцией мира, средства (*Medien*) этой абстракции также становятся все абстрактней»²⁰. Монстр-структура, возникающая в результате, названная Кампером «Эльдорадо мертвого бога» способна удовлетворить практически любое, даже самое извращенное, желание (т.к. все желания преформированы этой структурой). Ее задача поглотить как можно больше, поставить на всем свой штрих-код. При этом широта захваченного позво-

ляет принимать этой макроструктуре абсолютно разные формы. Радикализм (религиозный, политический) тоже расположен в ее необозримых границах. Для него выделены специальные резервации, стерилизованные изображением. Радикализм – это инструмент легитимизации насилия. Единство средств, технологий, используемых исламскими фундаменталистами и пиар-специалистами крупной корпорации, занимающейся продажей утюгов, карандашей и недвижимости, обеспечивает единый гомо-медиа-мир. Его автономность и автореферентность утверждается строгой логикой принуждения. Повсеместный контролирующийся взгляд заставляет людей конвертироваться именно в заданный образ, не выпадающий из установленных рамок. Ценой утраты многомерности телесной жизни через реализацию различных стратегий инсценировки покупается полноценное участие в социальной жизни («добровольное принуждение»). При этом, чем шире медиа, тем шире диктат видимости, то есть тем больше насилия, поскольку такая динамика увеличивает его экспозицию.

Морок не только очаровывает (в данном случае это очарование трупным образом) и запутывает. Он так же хранит подступы к Правде. Он хранит то, что скрывает. Поэтому в размышлении о медиа Кампер вспоминает другого бога – Януса – двуликого бога дверей, входов, выходов, различных проходов, начала и конца. Освобождение должно начаться с медиа, но ловушка медиа должна сначала захлопнуться. «Где опасность, там растет и спасительное». Эти слова Гельдерлина любил повторять Хайдеггер, который критикуя Новоевропейский мир и всепроникающую власть техники в нем, тем не менее, не призывал к отказу от «машин», а настаивал на удивительном шансе, которым наделил нас исторический момент, изнутри помыслить эпоху планетарной техники, т.е. приблизится к ее основанию. Маклюэн предлагал аналогичную стратегию выживания человека в водовороте медиа через имманентную рефлексию этой новой реальности (привлекая другого замечательного деятеля литературы Эдгара По и его рассказ «Низвержение в Мальстрем»). Кампер идет похожим путем. Он связывает принципиальную/революционную возможность разоблачения знаков визуальности и того, что ею осуществляется с медиафилософией (которая может артикулироваться в философии кино, философии фотографии, философии тела и воображения, в аналитике оптики видения и т.д.).

¹⁷ Там же. С. 91.

¹⁸ Кампер Д. «Тела-абстракции», антропологический четырехугольник из пространства, поверхности, линии и точки // Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сб. ст. СПб.: РХГА, 2010. С. 82.

¹⁹ Ср.: «Под воздействием крупного плана раздвигается пространство, ускоренной съемки – время». (Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 145).

²⁰ Кампер Д. Тело, знание, голос и след // Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сб. ст. СПб.: РХГА, 2010. С. 95.

Стоп-кран истории

Текст Бенямина «О понятии истории» (1940), изначально не предназначенный для публикации, – это одно из самых знаменитых его сочинений, ставшее своеобразным завещанием автора. Странности этого текста не заканчиваются странностями его собственной истории возникновения и опубликования, а лишь дополняют его внутреннюю нелинейную логику повествования, объединяющую марксизм с теологией, а необходимость диалектического каузального развития с необходимостью радикальной остановки этого развития. Так мыслил Бенямин. В заметках к данному тексту он написал: «Маркс говорит, что революции – локомотив мировой истории. Но, может быть, все совершенно иначе. Возможно, революции суть схватывание стоп-крана (Notbremse) человеческим родом, путешествующим в этом поезде»²¹. Ангел истории, увиденный им на картине П. Клее «Angelus Novus», взор которого обращен в прошлое, в катастрофу, крылья которого не в силах противостоять ветру прогресса, не может остановиться. Взорвать последовательный ход истории (истории катастроф) и значит выхватить стоп-кран, значит сжать крылья ангела и «вновь соединить разбитое», значит свершить революцию.

Оригинальность подхода Бенямина к революции кроется, скорее всего, в элементах иудейской мифологии присущих его мысли. Отсюда категорическое непринятие идеи прогресса («однообразного движения в пустом времени») и ее вымещение мессианским видением прерывания истории, основывающемся на лурианской мистике евреев. Последняя провоцирует человека на активность в плане восстановления изначального состояния творения, разрушенного светом уходящего из мира бога. Ориентация на прошлое (евреям запрещено узнавать о будущем) не сделала его монотонным и пустым временем, «потому что каждая секунда в нем была той маленькой калиткой, через которую может войти Мессия»²². Качественное понимание времени превращают революцию в акт возрождения утерянного, акт реализации неудавшегося, который невозможен без остановки будущего. Этот скачек может произойти в любое «сейчас»,

поскольку все посылки к нему уже сформированы в прошлом (так «Французская революция осознала себя возродившимся Римом»).

Стоп-кран поезда-прогресса – метафора революции. И эта же метафора появляется в тексте Кампера «Схватиться за стоп-кран. Искусство в головокружении скоростей» (1999), посвященному Полю Вирильо. Но в исторической ситуации Кампера революция это событие уже не социально-политическое, а антропологическое («телесная революция»). Проблема перемещается на другой онтологический уровень. Причина – иконический поворот. «Телесная революция в способе мышления» должна остановить цивилизацию «без тормозов», уподобляемую Кампером космическому кораблю, который человечество сконструировало «по образу своей мечты и по законам своего специфического интеллекта», вырвавшегося в пустое, мертвое космическое пространство, отбросив действительность и необходимость, как отработанные ступени ракеты. В указанном выше сочинении Кампер задается вопросом: «Может быть, революции были попыткой остаться земным и сохранить тело. Дело в том, что само тело ставит тормоз. Оно представляет тормоз. Оно есть он. Дух уже давно слишком быстр для жизни. Он останавливается только при авариях. Мысли быстрее, чем свет, и потому смертоноснее. Однако они существуют только до тех пор, пока образуют континуум, единую орбитальную имманентность. Телесная революция в способе мышления, напротив, прорывает континуум»²³. Кампер призывает к «телесному мышлению» (KörperDenken), которое понимается им не как мышление о теле по определенным абстрактным образцам, а как мышление против мышления: «Мышление тела расположено по другую сторону монотеизма Разума, по другую сторону бинарности здорового человеческого разума и по другую сторону тринитарности спекуляции и диалектики»²⁴. Такое мышление многомерно как тело, многоскладочно как тело, процессуально как тело, дерзко как тело. Оно исходит из невыговариваемого, неопишуемого, неосознанного, отвергнутого. Это мышление чувствует боль и может говорить слезами. Оно не опирается на картезианскую

²¹ Benjamin W. Gesammelte Schriften Bd. 1.3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S. 1232.

²² Бенямин В. О понимании истории // Бенямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 236.

²³ Кампер Д. Схватиться за стоп-кран. Искусство в головокружении скоростей // Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сб. ст. СПб.: РХГА, 2010. С. 49.

²⁴ Kamper D. Horizontwechsel: Die Sonne neu jeden Tag, nichts Neues unter der Sonne, aber... München: Fink, 2001. S. 93.

модель субъект-объект и не прибегает к аутичному монологу. Оно есть хиазма. Так схватывание стоп-крана, т.е. разрыв непрерывности угнетения тела (возможности различия Реальное/Виртуальное) значит по Камперу совершение глобальной логической ошибки. Это не действие, направленное на изменение социального тела, а жест самого живого тела (т.е. его пока еще не стерилизованного остатка), места, из которого и благодаря которому мы есть.

Беньямин и Кампер – два философа, остро ощутивших в разные периоды XX в. необходимость остановки прогресса, инерционного движения в пустоту. Век, преломленный иконическим поворотом, от вынужденной борьбы с эстетизацией политики (Беньямин) привел к борьбе с эстетизацией действительности (Кампер). Круг проблем, возникающих в ходе таким образом сбывающейся истории, никогда не будет разрешен, ибо мир, функционирующий без возможности остановки, не способен исправлять ошибки. Их нагромождения сейчас успешно укрывают собой вездесущие медиа. Выход – стоп-кран истории, который способен прорвать континуум, т.е. непрерывность катастрофы, угнетения. Пролетариат как угнетенный класс,

с которым связывал свои революционные надежды Беньямин, уже не способен схватиться за этот рычаг, поскольку стена, на которой он установлен, не социальность, а Реальное. Диктатуру видимости способен разрушить скорее художник, критик абстрактного духа, еще окончательно не увязший в проводах современности. Художник, осуществляющий себя в перформансе, переплетении времени, места, тела художника и его взаимоотношений со зрителем. Перформанс нельзя повторить или конвертировать. В нем живет память об утерянной ауре. И это память тела, форпоста Реального.

Картины трансгуманистического будущего воодушевляют многих. Человек как мозг, медиа-трансформер, набор цифр на фоне технократии и повсеместной эксплуатации природы. Но по существу он калека, увязший в череде глупостей, прекрасно схваченных Кампером: «Глупо, если все усилия по преодолению последствия грехопадения приводят к грандиозному самоубийству. Глупо если поиск рая инсталлирует пещеру за пещерой там, где его интенсивно ведут. Глупо строить космический корабль и садиться в него, если он может стартовать, но не может приземлиться...»²⁵. Мы сами выбираем свое будущее.

Список литературы:

1. Арндт Х. Вальтер Беньямин // Арндт Х. Люди в темные времена. М.: Московская школа политических исследований, 2003. С. 175-237.
2. Беньямин В. Краткая история фотографии // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиа, 1996. С. 66-91.
3. Беньямин В. О понимании истории // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 228-236.
4. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 122-152.
5. Кампер Д. «Тела-абстракции», антропологический четырехугольник из пространства, поверхности, линии и точки // Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сборник статей. СПб.: РХГА, 2010. С. 65-86
6. Кампер Д. Двумикий Янус медиа. Эстетизация действительности. Возмущение чувств // Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сборник статей. СПб.: РХГА, 2010. С. 55-57.
7. Кампер Д. Схватиться за стоп-кран. Искусство в головокружении скоростей // Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сборник статей. СПб.: РХГА, 2010. С. 47-54.
8. Кампер Д. Тело, знание, голос и след // Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сборник статей. СПб.: РХГА, 2010. С. 87-103.
9. Кириллова Н.Б. Человек и миф в пространстве медиареальности // Культура и искусство. 2012. № 2. С. 78-86.
10. Кундера М. Бессмертие: Роман. СПб.: Азбука-классика, 2008. 416 с.
11. Любимова Т.М. Медиа-язык войны в Ливии: языковые технологии, модные во Франции в этом военном сезоне // СВ: Национальная безопасность. 2012. № 2. С. 96-103.
12. Рикёр П. История и истина. СПб.: Алетейя, 2002. 400 с.
13. Савчук В. Рефлективная спонтанность Дитмара Кампера // Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сборник статей. СПб.: РХГА, 2010. С. 7-29.
14. Степанов М. Тело, образ, текст, знак, сила воображения...: философия тела Дитмара Кампера // Хора. Журнал современной зарубежной философии и философской компаративистики. 2008. № 4. С. 106-115.

²⁵ Кампер Д. Схватиться за стоп-кран. Искусство в головокружении скоростей // Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сб. ст. СПб.: РХГА, 2010. С. 53.

15. Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. СПб.: Наука, 2007. С. 58-86.
16. Benjamin W. Gesammelte Schriften Bd. 1.3.-Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 1280 s.
17. Kamper D. Horizontwechsel: Die Sonne neu jeden Tag, nichts Neues unter der Sonne, aber... München: Fink, 2001. 181 s.

References (transliteration):

1. Arendt Kh. Val'ter Ben'yamin // Arendt Kh. Lyudi v temnye vremena. M.: Moskovskaya shkola politicheskikh issledovaniy, 2003. S. 175-237.
2. Ben'yamin V. Kratkaya istoriya fotografii // Ben'yamin V. Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti. Izbrannye esse. M.: Medium, 1996. S. 66-91.
3. Ben'yamin V. O ponimaniy istorii // Ben'yamin V. Ozareniya. M.: Martis, 2000. S. 228-236.
4. Ben'yamin V. Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti // Ben'yamin V. Ozareniya. M.: Martis, 2000. S. 122-152.
5. Kamper D. «Tela-abstraktsii», antropologicheskii chetyrekhugol'nik iz prostranstva, poverkhnosti, linii i tochki // Kamper D. Telo. Nasilie. Bol': Sbornik statei. SPb.: RKhGA, 2010. S. 65-86.
6. Kamper D. Dvuliki Yanus media. Estetizatsiya deistvitel'nosti. Vozmushchenie chuvstv // Kamper D. Telo. Nasilie. Bol': Sbornik statei. SPb.: RKhGA, 2010. S. 55-57.
7. Kamper D. Skhvatit'sya za stop-kran. Iskusstvo v golovokruzhenii skorostei // Kamper D. Telo. Nasilie. Bol': Sbornik statei. SPb.: RKhGA, 2010. S. 47-54.
8. Kamper D. Telo, znanie, golos i sled // Kamper D. Telo. Nasilie. Bol': Sbornik statei. SPb.: RKhGA, 2010. S. 87-103.
9. Kirillova N.B. Chelovek i mif v prostranstve mediareal'nosti // Kul'tura i iskusstvo. 2012. № 2. S. 78-86.
10. Kundera M. Bessmertie: Roman. SPb.: Azbuka-klassika, 2008. 416 s.
11. Lyubimova T.M. Media-yazyk voyny v Livii: yazykovye tekhnologii, modnye vo Frantsii v etom voennom sezone // NB: Natsional'naya bezopasnost'. 2012. № 2. S. 96-103.
12. Riker P. Istoriya i istina. SPb.: Aleteiya, 2002. 400 s.
13. Savchuk V. Refleksivnaya spontannost' Ditmara Kampera // Kamper D. Telo. Nasilie. Bol': Sbornik statei. SPb.: RKhGA, 2010. S. 7-29.
14. Stepanov M. Telo, obraz, tekst, znak, sila voobrazheniya...: filosofiya tela Ditmara Kampera // Khora. Zhurnal sovremennoi zarubezhnoi filosofii i filosofskoi komparativistiki. 2008. № 4. S. 106-115.
15. Khaidegger M. Vremya kartiny mira // Khaidegger M. Vremya i bytie: Stat'i i vystupleniya. SPb.: Nauka, 2007. S. 58-86.
16. Benjamin W. Gesammelte Schriften Bd. 1.3.-Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 1280 s.
17. Kamper D. Horizontwechsel: Die Sonne neu jeden Tag, nichts Neues unter der Sonne, aber... München: Fink, 2001. 181 s.