

Алексей МЕНДРИН

## **«БУНТ» АЛЬБЕРА КАМЮ КАК МОДЕЛЬ КУЛЬТУРНЫХ ИЗМЕНЕНИЙ**

*Подлинное творчество всегда на свой лад  
революционно.*

Альбер КАМЮ

Культурологическая наука, как сравнительно новая область знания, переживает этап своего становления, непременной чертой которого выступает выработка терминологической, теоретической, методологической основ. Можно говорить о перманентном, непрекращающемся процессе самоосмысления в культурологии. В то же время, нельзя не отметить выделение в структуре культурологического знания в определенном смысле автономной, но, тем не менее, обязательной отрасли — культурной динамики. Несмотря на значительное внимание культурологов к изучению связанных с ее пониманием проблем, многие базовые, критичные для всеобъемлющего, целостного осмысления аспекты остаются неотрефлексированными. В этом контексте представляется необходимым рассмотрение как проблем точности и универсальности понятийно-категориального аппарата, так и определения сущности самой культурной динамики, выявление уровней изменений, определение их агентов и движущих сил, выработка понимания структуры взаимосвязей внутри сложной системы культурных изменений. Немаловажной, в этом контексте, видится проблема создания объяснительных теоретических моделей, описывающих этот сложный круг вопросов.

Если придерживаться уже устоявшегося, доказавшего свою эвристическую значимость представления о наличии двух уровней в иерархии процессов культурной динамики, таких как макродинамика и микродинамика [1, с. 260–261], то можно отметить некоторый дисбаланс в их анализе, изучении их особенностей. Большинство российских, украинских культурологов в своих исследованиях, говорит о глобальных изменениях, процессах, происходящих на «макроуровне», таких как циклические изменения, глобальные культурные сдвиги и трансформации, культурные упадки и деградации [2; 3]. В то же время, процессы порождения новых культурных явлений и направлений, те, что составляют основу факторов, определяющих микродинамику культуры, зачастую

исключаются из сферы изучения. При этом, мы не рассматриваем целый ряд факторов, наиболее часто встречающихся в процессе культурного развития. Системно — синергетический подход к исследованию культуры, признаваемый как доминирующая парадигма современного культурологического дискурса, предполагает всестороннее рассмотрение явлений культуры. Исключение отдельных типов явлений культурной изменчивости может привести к искажению общей картины, неверному пониманию причин и сущности тех или иных культурных явлений.

Совокупность вышеизложенного формирует следующие цели и задачи данного исследования: рассмотрение процессов культурной изменчивости, нахождение таких объяснительных моделей, которые могли бы стать эвристически значимыми при изучении процессов динамики культуры, прежде всего на микроуровне.

Одна из таких моделей может быть создана на основе идей, изложенных Альбером Камю в работе «Бунтующий человек». Взрывной, спонтанный характер значительного ряда культурных процессов давно привлекает внимание исследователей. Постоянное присутствие в культурном развитии дихотомии постепенных и бризантных процессов, позволило Ю. М. Лотману рассматривать их в качестве его источника и неотъемлемой части [4, с. 23]. По мнению Лотмана, они диалектически связаны и обуславливают друг друга. Одновременно, выполняя свои специфические функции, без которых невозможно представить развитие культуры. «И постепенные и взрывные процессы в синхронно работающей структуре выполняют важные функции: одни обеспечивают новаторство, другие — преемственность» [4, с. 22]. Момент взрыва изменяет состояние культурной системы, отключая механизмы причинности и вероятности, одновременно с этим, приводит к «возрастанию информативности всей системы» [4, с. 23]. Еще одной особенностью взрыва, выделяемой Лотманом, становится его изменяемость, наличие внутренней логики развития, что позволяет говорить о некотором жизненном цикле культурного взрыва.

Вместе с тем, субверсивный характер ярко проявляется в процессе формирования новых направлений, движений в искусстве и культуре, зачастую определяет процесс становления творческих объединений [5, с. 364], находит свое проявление в практиках манифестирования, сопровождавших появление большинства течений в искусстве и культуре к XIX–XX вв. Бунтарство, восстание против существующих устоев, становятся неотъемлемой чертой и детерминантой многих культурных изменений. Такого рода взрывные процессы можно, рассматривать как бунт индивидуума или группы, попытку нарождающихся творческих сил «взломать бытие» [6, с. 136], выйдя за его пределы.

Камю писал свою работу в качестве попытки понять современность, определить причины состояния абсурдности человеческого бытия, осмыслить бунт как попытку преодоления этой абсурдности, однако глубина и точность анализа, данного им явлению бунта, позволяет применить его (этот анализ) в качестве теоретической модели, объясняющей ряд явлений культурной динамики. Одновременно, Камю дает описание реализации такого мятежа в искусстве, где он, по его словам, «предстает в своей первоизданной сложности» [7, с. 462], таким образом, искусство становится наиболее показательным для характеристики бунта как одной из форм достижения поставленной цели, активного противостояния устоявшимся принципам и догмам.

Раскрывая онтологические предпосылки и условия возникновения бунта, Камю пишет, что в основе бунтарского движения лежит ощущение необходимости защиты некоторой ценности, которая, по мнению бунтарей в таковой нуждается. «Не всякая ценность обслуживает бунт, но всякое бунтарское движение молчаливо предполагает некую ценность» [7, с. 157]. Это ощущение мы находим у представителей разных направлений культуры и искусства: как в противостоянии импрессионистов Салону, так и апологетике символизма в работах А. Белого и Вяч. Иванова. «Бунтарь» упрямо доказывает, что в нем есть нечто «стоящее» и оно нуждается в защите» [7, с. 156]. Без убежденности в существовании такой ценности бунт теряет свой смысл, перестает быть значимым, и таким, который несет благо. Здесь мы можем наблюдать объединение этических и эстетических категорий, утверждение их взаимосвязанности. Именно благо, причем понимаемое как благо всеобщее, становится причиной того, что бунтарь идет на жертву, в своем пределе понимаемую как жертву собой [7, с. 158]. В культуре мы можем видеть ее проявление в отказе от официальных признания, статуса, на который часто сознательно идет творец — новатор для того, чтобы не потерять то новое, что несет в себе его искусство. Такая жертва может быть большей или меньшей, порой, со временем, оправданной, но не теряющей от этого своей значимости, поскольку совершается она не ради последующей компенсации, и в наличии которой никакой уверенности быть не может. Более того, бунтарь изначально вряд ли о ней думает, расчет едва ли совместим с бунтом.

Среди условий возникновения бунта, отмечаемых Камю, можно выделить такие как убежденность бунтаря в своей правоте и уверенность, что «он вправе делать то-то и то-то» [7, с. 156].

«Бунта не происходит, если нет такого чувства правоты» [7, с. 156]. С наибольшей ясностью такая убежденность находит свое выражение в манифестах футуризма: «Только мы — лицо нашего времени!»,

Я волк, а Критика — облава!

Но я крылат! И за Атлант –  
Настанет день! — польется лава –  
Моя двусмысленная слава  
И не двусмысленный талант!

*И. Северянин*

Как И. Северянин, так и Д. Бурлюк в этих строках [8, с. 47, 52], а подобных было много больше, говорят, ощущая свою правоту, свое абсолютное право на признание, утверждение, некую изначальную, априорную убежденность в том, что они не только актуальное настоящее, но и обязательно признанное, утвердившее себя будущее. Эта правота и в уверенности дозволенности совершать определенные поступки, зачастую, не меньшие, чем «пощечина общественному вкусу» Бурлюка, «бросок перчатки» М. Россиянского или декларация имажинистами «смерти футуризма». Такое право предзадано уже упоминавшимися нами ощущением ответственности и стремлением сохранить и воплотить своим поступком ценность, утверждающую всеобщее благо.

Определенные нами предпосылки и причины возникновения культурного бунта позволяют, в том числе, охарактеризовать его агентов. Отмеченная уверенность в правильности, необходимости совершаемого, соединяется здесь с готовностью к самопожертвованию. Манифесты культурных объединений рубежа XIX–XX вв. буквально пропитаны такой уверенностью. То, что может казаться при первом прочтении пустым бахвальством, при дальнейшем, более глубоком, изучении, позволяет видеть в себе проявление этого самого утверждения своей правоты.

«В бунтарском порыве рождается пусть и неясное, но сознание: внезапное яркое чувство того, что в человеке есть нечто такое, с чем он может отождествить себя хотя бы на время» [7, с. 159]. В выступлении против актуального искусства, происходило утверждение новой группы, нового направления. Миссионерское чувство его участников обуславливалось, в том числе, идентификацией себя с утверждаемыми идеалами. Они не только утверждали новые идеалы, но и стремились быть их выражением, воплощением, что находило свое проявление в манифестарных практиках. Такое отождествление сплавляло группу, способствовало ее выделению и становлению.

«Сознание возникает вместе с бунтом» [7, с. 158]. Сам факт выступления против существующих норм в культуре и искусстве формирует понимание общности, обуславливая становление нового направления. Манифестарная практика не просто сопровождает становление новых направлений, будучи лишь пикантной подробностью этого процесса, она сама является неотъемлемой, системообразующей частью становления. Мы сталкиваемся с процессом самопорождения, когда совокупность проявившихся явлений детерминирует

свое дальнейшее развитие и утверждает себя, более того, находя такое утверждение уже в самом факте своего существования.

В то же время, «бунтарский прорыв не является эгоистичным душевным движением» [7, с. 160]. Этот протест определяет экзистенцию самого бунтаря. Человек бунтующий, — «это человек, говорящий «нет»... но... это человек, уже первым своим действием говорящий «да» [7, с. 156]. Таким образом, протест не должен рассматриваться как самоцель бунтаря, здесь он является созидателем нового. Более того, это «нет» существенно значимо для становления нового направления, поскольку «нет утверждает границы» [7, с. 156]. В нем раскрывается механизм культурных изменений — через отрицание старых норм, через отвержение прежних моделей и артефактов, «рефлексию ощущения завершенности» [5, с. 363], происходит переход в культурном развитии. Одновременно «нет утверждает да» [7, с. 156]. Анализ текстов манифестов культурных объединений рубежа веков, рассматриваемых и как текст и как поступок, иллюкутивный акт, позволяет увидеть в них утверждение, воплощение этого «нет»: «символизм закончил свой круг развития и теперь падает» (Н. Гумилев «Наследие символизма и акмеизм»), «Скончался младенец... издох футуризм» («Декларация имажинистов»), «На братской могиле поэзии, вместе с символизмом и акмеизмом, похоронен футуризм, презентизм, имажинизм и эвфуизм» (И. Соколов «Хартия экспрессиониста») [8, с. 74].

Посредством этого «нет» очерчивается различие — граница, утверждается тот раздел, который, указывая на старое, одновременно формирует новое. Это новое утверждается тем же манифестом. Таким образом, он, в своей структуре, повторяет механизм формирования новых форм и явлений в культуре. Эту диалектическую, зависимость «нет» и «да», более того, необходимость, постоянную предполагаемость такой дихотомии, постоянно подчеркивает А. Камю как неперемное условие бунта.

Нужно учитывать, что будущее фундировано настоящим, и этим, в том числе, обусловлена важная мысль Камю: «человек отрицая, не отрекается» [7, с. 162]. Признание границы есть как утверждение нового, так и подтверждение наличия и присутствия того, что отрицается. В противном случае, само понятие границы теряет всякий смысл.

Нельзя не отметить еще одну особенность процесса культурного развития, как сложного, многофакторного, нелинейного и потому непредсказуемого: в нем не существует ненужных, невостребованных в дальнейшем развитии явлений. Каждое из них утверждает некоторые ценности, которые, в той или иной мере, оказывают в дальнейшем влияние на развитие всей системы.

В работе Камю находит свое отражение еще один аспект, раскрывающий механизмы культурного развития: процесс становления новых направлений в искусстве и культуре, появление новых творческих объединений.

«Я бунтую, следовательно мы существуем» [7, с. 167]. Бунт становится фактором самоутверждения. О перформативной природе манифестов творческих объединений мы уже упоминали, уточним лишь что бунт или даже провозглашение манифеста, есть констатация свершающегося, ибо провозглашая необходимость изменений, он уже их производит. Бунт, сплывшая, способствует становлению творческих союзов, «бунт, даже зародившийся в недрах сугубо индивидуального, ставит под сомнение само понятие индивида» [7, с. 158]. Нарождающаяся группа обретает новые качественные характеристики, обретая «единую волю к действию в соединении со свободным выбором целей, средств, и способов» [5, с. 363]. Все это не только сплыввает группу, но и организовывает ее, утверждает аспекты ее идентичности, как некоего коллективного целого, «в любом бунте... происходит... отождествление человека с определенной стороной его существа» [7, с. 157].

Некоторые аспекты механизма социальных изменений, которые в равной мере могут быть, как это показано выше, рассмотрены в качестве модели изменений культурных, разрабатывались и после Камю. Обращает на себя внимание, в этом контексте, изучавшееся постмодернистами явление трансгрессии. Трансгрессия, как «жест, который обращен на предел» [9, с. 148], как преодоление того, что казалось непреодолимым, внутренне близка мотивации бунта, его пониманию, как практики утверждения нового. Сближают эти две парадигмы описания инновационных практик и те позиции, с которых они подходят к анализу явления «перехода»: признание нелинейного развития системы, постулирование обязательного отрицания существовавшего до, утверждение обязательной революционности создаваемого нового. Подобного рода внимание к проблемам процессов перехода, изменения, еще раз говорит об их значимости, в том числе и в процессе культурного развития. Вместе с тем, стремление к всестороннему, глубокому анализу бунта, как процесса отрицания старого и борьбы за изменение существующего, позволяет нам, в некоторой степени, абстрагировавшись от конкретных черт изменений социальных, которые интересовали самого Камю в большей степени, использовать описанную им систему бунта в качестве теоретической модели для анализа культурных инноваций, способа их зарождения и утверждения в культурной практике.

Модель бунта дает нам возможность осмысления причин и побудительных мотивов инновационных процессов в культуре, в основе которых находится понимание ценности того, что привносится в мир культуры и искусства, а также осознание этой ценности как блага. Сам же бунтарь, который может быть как индивидом, так и коллективным агентом, как это происходит, например, в случае с творческими объединениями, от начала и до конца уверен как в своей правоте, так и в том, что эта правота позволяет ему утверждать новое. Идея

утверждения осознанной бунтарем новой ценности является здесь движущей силой, что отодвигает на второй план всякое эгоистическое устремление.

Утверждение инноваций в культуре — сложный и многофакторный, структурированный процесс, обуславливающий формирование определенной границы, разделяющей новое и старое (будь то граница культурных эпох, стилей, этапов и т. п.). Вместе с тем, бунт оказывает консолидирующее влияние на становление осуществляющих его групп (какими могут быть, например, творческие союзы). Зачастую, атрибутом бунтарского способа утверждения инноваций становятся манифестарные практики, а само провозглашение, утверждение манифеста можно рассматривать как неотъемлемую часть этого утверждения.

Предложенный подход, позволяет глубже осмыслить особенности ряда явлений микродинамики культуры, рассмотреть условия формирования и предпосылки возникновения ряда культурных изменений, изучить механизм их осуществления, проанализировать мотивацию агентов, лучше понять процесс становления новых направлений в культуре и искусстве.

1. Флиер А. Я. Культурология для культурологов. — М., 2000.
2. Ерасов Б. С. Социальная культурология: учебник для студентов высших учебных заведений. — 3-е изд., доп. и перераб. — М., 2003.
3. Кравченко А. И. Культурология: Словарь. — М., 2000.
4. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. — М., 1992.
5. Батычко Г. И. Творческое объединение как феномен переходной художественной эпохи // Второй Российский культурологический конгресс с международным участием «Культурное многообразие: от прошлого к будущему»: Программа. Тезисы докладов и сообщений. — СПб, 2008. — С. 363–364.
6. История философии: Энциклопедия. — Минск, 2002.
7. Камю А. Миф о Сизифе. Бунтующий человек / Пер. с фр. — Минск, 1998.
8. Литературные манифесты от символизма до наших дней / Сост. С. Джимбинов. — М., 2000.
9. Новейший философский словарь / Сост. и гл. науч. ред. А. А. Грицанов. — 3-е изд., исправл. — Минск, 2003.

*Аннотация.* Изучаются актуальные проблемы культурной динамики. Внимание уделяется анализу взрывных, субверсивных явлений в культурном развитии. Делается попытка рассмотреть инновационные процессы в культуре сквозь призму идей, изложенных А. Камю в работе «Бунтующий человек».

*Ключевые слова:* культурная динамика, культурные инновации, бунт, культурный взрыв.

*Анотація.* Досліджуються актуальні проблеми культурної динаміки. Увага приділяється аналізу вибухових, субверсивних явищ у культурному розвитку. Робиться спроба розглянути інноваційні процеси в культурі крізь призму ідей, які викладені А. Камю в роботі «Бунтівна людина».

*Ключові слова:* культурна динаміка, культурні інновації, бунт, культурний вибух.

*Summary.* The article analyses the cultural dynamic's issues of the day. It covers studying of exploiting phenomena in the cultural progress. It assays to look up innovation processes in the culture in the light of A. Camus «The Rebel» ideas.

*Keywords:* cultural dynamic, cultural innovations, rebel, cultural explosion.