

С.Б. КОЖЕВНИКОВ

ЭСТЕТИЗАЦИЯ ПОВСЕДНЕВНОСТИ В ИДЕОЛОГИИ КОНТРАКУЛЬТУРЫ

Вторая половина XX в. ознаменовалась усилением неконформистских и неоромантических идеологий. Стремление к переоценке ценностей захватило не только традиционно склонные к этому молодежные, этнические, маргинальные и другие субкультурные образования, но и широкие слои населения, включая значительную часть интеллектуальной элиты Запада. Рост массовых движений в 1960-е годы способствовал социальной активности тех групп, которые были напрямую связаны с производством духовных ценностей. Вместе с увеличением объема свободного времени возрастало стремление людей к различным способам досугового самовыражения, будь то социально-политическая активность, дилетантское художественное творчество, клубная работа или филантропическая деятельность. Симптоматично, что автор «Цивилизации досуга» Ж. Дюмазедье исходя из показателей динамики трудовой занятости во Франции сделал вывод о качественном изменении нынешних культурных ориентиров. Дюмазедье считал, что досуговая сфера имеет абсолютную самоценность, поскольку именно в ней, а не в труде осуществляется подлинная самореализация индивида [1, с. 227].

Одновременно с ростом популярности альтернативных социальных проектов углублялись и упрочивались позиции неоконсерватизма, соотносившиеся с обновленной тактикой «истеблишмента» по реабилитации репрессивных механизмов культуры. Так создавалось силовое поле идеологического противостояния, определившего картину западного общества 60-х — 70-х годов XX в.

В 1970-е годы число альтернативных социальных движений было чрезвычайно велико. Ф. Брюзе, например, выделил следующие типологические группы массовых движений в ФРГ того периода: экологические, антивоенные, политические, женские, молодежные, движения гражданских инициатив, пожилых людей, бегства (внутри себя, в сельские коммуны, секты), альтернативного стиля жизни и критики потребления, военизированные группы [2, S. 18]. Их истоки восходят к многоплановой контркультуре конца шестидесятых, пришедшей в Европу и Америку из Великобритании с первой волной рока.

Кожевников Сергей Борисович — кандидат философских наук, доцент кафедры философии Кубанского государственного университета. Адрес: 350040 Краснодар, ул. Ставропольская, д. 149. Электронная почта: kozhevnikov@kubannet.ru

Наиболее последовательное обоснование феномен контркультуры получил в работах Т. Розака «Создавая контркультуру. Мысли о технократическом обществе и о позиции молодежи» (1969) и Ч. Рейча «Зеленеющая Америка» (1970); оба автора манифестировали ряд принципиальных положений, сопряженных с новым типом индивидуального самосознания. Духовную связь с идеологией контркультуры обнаружили в свое время многие видные представители университетских и художественных кругов Европы и США. Так, К. Лич относит к ним П. Суизи, П. Гудмена, Л. Гольдмана, Г. Маркузе, Ф. Фанона, А. Гинзберга, Т. Лири, Н. Мейлера, Д. Кон-Бендита, Н. Брауна, А. Уотса, Р. Лэйнга, М. Маклюэна, К. Лоренца [3, с. 59].

Контркультура с её идеологическими установками могла развиваться только в достаточно устойчивом обществе с высоким уровнем жизни. Контркультурное движение 1960-х годов, по словам Б. Гугенбергера, «с самого начала было продуктом не недостатка, а изобилия». Кризис общества изобилия с неизбежностью вызывает и кризис контркультурного движения [3, с. 134].

Последовавшая реабилитация традиционных ценностей в идеологии неоконсерватизма, ставшего знаковым явлением 1970-х — 1980-х годов, породила отношение к контркультуре как эстетству и бессодержательной игре пресытившейся студенческой молодежи (Р. Арон). Крен общества в сторону неоконсервативной ориентации был обусловлен, в первую очередь, изменениями в его экономической макроструктуре, связанными с приближением экономического кризиса. Упрочение позиций неоконсерватизма в 1970-е годы продемонстрировало его стабилизирующий потенциал и усилило нормативистскую тенденцию во всех социальных сферах.

1960-е годы стали временем господства некоторых основополагающих романтических идей. Существенная роль отводилась интуиции, нерациональным формам освоения действительности, творческому воображению, естественному, природному началу в человеке. Особое звучание обрела идея свободного самораскрытия личности в её повседневном существовании. К.Г. Мяло справедливо рассматривает способ чувствования, наиболее полно проявивший себя в духовных исканиях 1960-х годов, как одну из современных спецификаций романтизма, то есть как «движение, направленное на выявление в человеческом сознании того, что не находит выражения в границах реального существования» [4, с. 139]. Действительно, можно обнаружить прямую связь между мировоззренческими установками йенского романтизма и контркультурной ориентацией на сферу невоплощенного, возможного, интуитивного, на те стороны человеческого бытия, которые труднее всего поддаются рациональной реконструкции. Контркультура демонстрирует своеобразный эскапизм, создавая

иллюзорные реальности и указывая пути обретения «новой чувственности» в религиозном экстазе или в гротескной образности психоделического опыта. Контркультура и леворадикальные художественные идеологии культивировали образ свободного художника как идеальную модель личности, не знающей принуждения и границ свободного полета фантазии (П. Шнайдер, Р. Швендтер, Х.М. Энценбергер).

Романтические корни контркультуры обнаруживают себя и в её ориентации на религиозные доминанты восточных культур с их тончайшей «осязательной» восприимчивостью иррационального. Иррационализм, современные формы мистицизма стали важными составляющими контркультурного интеллектуального багажа. Контркультура ставила своей целью открытие новых реальностей путем обращения к пограничным явлениям и ситуациям эстетизированного бытия. Романтические поиски первооснов жизни повлияли на современные панпсихические толкования природных форм. В этом смысле Т. Роззак писал о перспективности новой веры — мистической экологии, много перенявшей у старых гностических учений [5, с. 101].

Романтическими по сути были стремление возложить выполненные социально-преобразующей функции на область художественного творчества и попытки переосмыслить общественные процессы в категориях эстетики. Социальный утопизм контркультуры, столь характерный для всех западных леворадикальных теорий 1960-х — 1970-х годов, находил для себя наиболее адекватную форму в стремлении преобразовать мир эстетическими средствами. Молодежный бунт 1960-х по существу был направлен на решение не столько политических, сколько эстетических задач, не случайно в основе его лежало игровое начало. Игра, как она понималась в эстетике йенского романтизма, стала важным конституирующим звеном контркультурного мышления. Эстетизация бунта могла произойти по причине того, что он имел целью не столько реальное свертывание социальных институтов, сколько чисто демонстративное противопоставление субъектом контркультуры себя и своих ценностей ценностям общественного порядка. Конечно, студенческие выступления 1960-х годов имели и реальную политическую подоплеку. Но и сама политика оказывалась для студентов скорее средством деятельного самовыражения, чем инструментом решения каких-либо социальных проблем. «Это было лишь движение в головах большого числа художников, ученых, элиты, целого поколения студентов вплоть до широких масс молодежи из больших городов... Однако бунт мыслителей, как бы ни старались обосновать его политическую и экономическую семантику, никогда, собственно, не имел действительного, реального базиса» [6, с. 85].

Объективно контркультура выражала антитехницистские настроения середины XX в. В этом она также преемница романтизма

XIX в., который в максимальной степени аккумулировал энергию неприятия позитивистских тенденций в современной ему культуре. Вполне логично, что контркультура стала прибежищем для гуманитарно ориентированных слоев интеллигенции. Но противостояние новейшему типу позитивистского мировоззрения, связанного с успехами в различных отраслях науки и техники, лишало контркультурное сознание самодостаточности и оставляло ему лишь функцию критической рефлексии, сопровождающей попытку общества взглянуть на себя со стороны. Сам автор термина «контркультура» Т. Роззак указывал на неприятие технократической идеологии как основу контркультурной оппозиции традиционным ценностям капиталистического общества [4, с. 139].

Аналогично и Ч. Рейч, стремившийся дать более обобщенную, культурологическую трактовку феномена контркультуры, первейшей целью «сознания III» (то есть контркультурного сознания) считал восстановление приоритета нематериальных элементов человеческого существования, таких, как естественная окружающая среда и духовная жизнь [7, с. 119]. «Сознание III» должно, по Рейчу, овладеть силами науки и техники, сделать их орудием в руках человека, а не фактором, обедняющим человеческие возможности. Но Рейч не призывает к разрушению машинного пространства. Если возложить на машины ответственность за наше материальное благополучие, считает он, то можно преодолеть все противоречия и заняться развитием своих эстетических и духовных качеств, что соответствует нашей сущности.

Отчуждение представляет для Ч. Рейча наиболее серьезную проблему современности. Начиная со школьной скамьи, считает он, человека отучают быть самим собой, лишают возможности проявить уникальные творческие способности, развить воображение, осуществить свои мечты. Подавление творческих наклонностей приводит в конце концов к тому, что люди начинают отождествляться с их профессиональной принадлежностью, прочими социальными ролями, а в действительности отчуждаются от собственной личности. Выход из этой ситуации Рейч находит в максимах неадаптивного поведения. Человек с «сознанием III» однозначно предпочитает выполнять только такую работу, которая приносит ему внутреннее удовлетворение, даже если она не обеспечивает ни престижа, ни комфортной жизни. Во имя этого удовлетворения он способен ухудшить свое материальное положение, оказаться в тюрьме и даже потерять жизнь [7, с. 117]. Все поступки субъекта контркультуры продиктованы этим пафосом освобождения. Он целенаправленно превращает «асфальтовую цивилизацию» в «зеленеющий сад». Вся концепция контркультуры Ч. Рейча пропитана духом антитехнизма. Везде, где звучит мотив «потери человеком самого себя», автор настаивает на необходимости

обратиться к творчеству, помочь человеку проявить свои способности и тем самым «вернуть его себе», вырвав из плена отчуждения.

Т. Роззак, обосновывая своевременность романтического восприятия действительности, усматривал в классическом романтизме мировоззренческую опору для современных революционных преобразований. «Далекий от того, чтобы быть просто еще одним из культурных стилей, — писал он, — романтизм является первым сильным противоядием, выработанным организмом нашего общества в ответ на господствующее распространение одномерного видения» [4, с. 154]. По мнению Т. Роззака, романтизму принадлежит исключительное, образцовое место среди предтеч контркультуры. Не случайно в наши дни, отмечает он, отколовшаяся молодежь инстинктивно тянется к романтическим формам познания, творчества, к магии и оккультизму. Состояния сна, детства или дикости более всего соответствуют направлению этих спонтанных порывов. Т. Роззак при своем в целом критическом отношении к Г. Маркузе ставит ему в заслугу, что он фактически вернулся к немецкой романтической традиции и связан с ней теснее, чем с марксизмом. Так что неудовлетворенность Роззака конечными выводами маркузеанства, хранящего, как он считал, следы кабинетного философствования, оставляла место и для принципиального согласования взглядов на современную социальную действительность. Если Маркузе обосновывает необходимость избавления от излишнего социального принуждения, то Роззак считает возможным избавиться от всякого принуждения вообще [3, с. 29].

В любом случае целью новой формы противостояния культуре является ликвидация репрессивной функции последней. Идеологи контркультуры полагали, что избавление от репрессии неизбежно повлечет за собой изменение самого типа рациональности, так как разум, в котором не остается места для понятия о подавлении инстинктивных импульсов, изменится качественно. Роззак усматривает истоки традиционной культуры в объективирующей деятельности сознания, стремлении всякому предмету внешнего мира навязать логическую структуру. Знание, получаемое на основе логических операций, как и весь традиционный научный инструментарий, по мнению Роззака, больше не представляет какой-либо ценности.

Более адекватную, чем у Г. Маркузе, трактовку источников репрессии и путей ее устранения Т. Роззак обнаруживает у Н. Брауна, дискурс которого он находит соответствующим контркультурному типу «мыслечувствования». Полагая, что проблема отчуждения не может быть в принципе решена до тех пор, пока существует напряженное противоречие в осознании жизни и смерти, Браун предлагает отринуть представление о жизни как усилении, как преодолении смерти. Примирение инстинктов жизни и смерти поможет, по Брауну, снять извечный психический недуг человечества. Таким образом, в

своем социально-критическом теоретизировании Браун также проводит романтическую линию. Роззак видит огромную заслугу Брауна в ориентации на романтическую художественно-поэтическую традицию с ее недоверием к систематичному рационально-понятийному мышлению. В русле романтической традиции Браун проводит и противопоставление труда и удовольствия. Удовольствие оказывается у него целиком заключенным в рамки искусства, так как оно может быть вызвано только абсолютно бесцельной деятельностью. Именно в искусстве может состояться действительно свободная деятельность, являющаяся аналогом игры.

В идеологии контркультуры вновь поднимается проблема свободы и необходимости, которая разрешается путем обоснования различных форм деструктивного отношения к миру, налагающему те или иные ограничения на свободу человеческого выбора. Эта деструкция направлена на те объекты, от которых исходит угроза репрессивного подавления индивида: это общество, являющееся источником социальной регламентации; природа, создающая цепь жестко обусловленных каузальных детерминант; индивидуальное самосознание, главным образом как источник боли и интериоризованного принуждения в виде нравственного чувства, служащего основным препятствием на пути свободной самореализации человека. Отход от общих стандартных ценностей и поиск разнообразных индивидуальных форм самоосуществления, интеллектуального и эстетического самовыражения С. Хаддингтон связывает со своеобразной романтической реакцией на технологические тенденции постиндустриализма, напоминающей антипромышленную реакцию луддистов [8, с. 64].

В связи с тремя направлениями деструкции обосновывается и троякая свобода, которая должна быть завоевана: политическая, то есть свобода от социального принуждения, интеллектуальная, то есть свобода, возвышающая человека над миром природной зависимости, и моральная — свобода от самоподавления, наиболее полная реализация своих влечений [9, с. 127]. Ж. Эллюль все существенное содержание этого порыва к освобождению связывал в неоромантическом духе с восстанием стихийных сил жизни, идеи творчества против господства рационализма.

К 1960-м годам сложились определенные условия для рассмотрения досуга в качестве самостоятельной и самодостаточной сферы, в которой максимально могут быть удовлетворены запросы человека в самоактуализации, самовыражении путем творческого акта. Более того, лишь досуг и способен предоставить возможность самовыражения, связанного с получением чувства удовольствия. Такие наиболее интересные и внутренне цельные виды деятельности, как научное и художественное творчество, перестают доставлять удовольствие, как только обращаются в труд, в некую обязанность, совершаемую по

необходимости и ради внешних целей. Так, например, считал Д. Келли, специально исследовавший проблемы наемного труда с контркультурных позиций [3, с. 92]. С его точки зрения, досуговая деятельность получает преимущества перед профессиональной в силу своей предельно персоналистской ориентации, так как она исполняется ради нее самой и не мотивируется внешними причинами. Так в контркультурной идеологии складывается благоприятный образ освобожденного от трудовых обязанностей, ориентированного на эстетическое самопроявление человека, «обретающего себя в новых личностных связях вопреки тем, которые складываются в процессе разделения труда и отражают сложность структуры современного общества» [10, с. 86]. Контркультура, опиравшаяся на материальное изобилие, была в наименьшей степени ориентирована на выполнение профессионально-трудовых задач. Если профессиональная ориентация основывается на принципе работы по найму и является базовым фактором социализации индивида, то контркультура предложила альтернативную модель социума, в котором удовлетворение личных потребностей выдвигается на первый план, а наиболее ценной объявляется деятельность, осуществляемая с учётом внутренних побуждений, то есть фактически деятельность свободного дилетанта.

Д. Келли выделяет ряд личностных качеств, низко оцениваемых по шкале пригодности к специализированному профессиональному труду. Это — идеалистичность, игривость, эротичность, леность, гедонистичность, экспрессивность, эмоциональность — как раз те характеристики, которые, как было показано, культивирует контркультурная идеология. Келли полагает, что возникновение альтернативных движений свидетельствует о распаде традиционной культуры индустриального общества, в процессе которого названные качества становятся вполне приемлемыми и даже желательными. Принятие и поощрение гедонизма в перспективе должно было снять проблему субъекта контркультуры, состоящую в том, что в традиционной системе ценностей, обладая названными качествами и ориентируясь на эстетическое самопроявление, он фактически лишался необходимых рычагов социализации. Закономерным итогом трудностей в социализации было обращение к сфере эстетических утопий.

Организованные виды поведения в контркультуре интерпретировались как негативное следствие всеобщей профессионализации труда. В этой связи сторонники теории свободного самовыражения искали средства нивелирования негативных последствий трудового найма. М. Янг, например, считал необходимым отделить профессиональные роли от цельности человеческого «я». В то же время он прочно связывал возможность личной самоактуализации на досуге с предшествующим напряженным трудом в профессиональной сфере, создающим условия для уже свободного творческого труда, приносящего

полноценное удовлетворение. Так Янг пытался разрешить дилемму труда и удовольствия, которая в идеологии контркультуры обрела черты антиномического противопоставления необходимости и свободы. В контексте тех антитез, которые очерчивают основные ценности гуманистически ориентированной культуры в ее оппозиции к ценностям культуры репрессивной, Янг противопоставлял деятельность как цель в себе инструментальному отношению к работе. Труд, с этой точки зрения, должен быть мотивирован внутренним побуждением, стремлением к удовольствию, гедонизм должен заменить отсроченное вознаграждение, а спонтанность — планирование будущего. Любая карьера в этом смысле истолковывалась как «продажная», профессионализм обнаруживал свою ущербность и зашоренность.

Таким образом, отказ контркультуры от принципа профессионализации основывался на её персоналистско-гедонистической ориентации. Неоконсерватор Р. Берман даже полагает, что культура и искусство Запада 1960-х годов были всецело сфокусированы на эстетском самопроявлении «я», а отнюдь не на каких-либо общезначимых социальных ценностях [11, с. 18]. Вместе с тем, контркультурный гедонизм занимал важное место в коммунарных установках на открытое общение, взаимопонимание, сотворчество. В коммунах, ориентированных на эти ценности, был развит дух мечтательности, экзальтированности, поощрялись непрактичность, импульсивность, чувствительность [12, с. 18].

Характеристика гедонистичности использовалась и для идентификации соответствующего культурного типа. К. Лэш, например, приходит к выводу, что для описания американской культуры 1960-х — 1970-х годов может быть применен ряд близких по смыслу понятий, которые можно объединить термином «нарциссизм», так как основным принципом социальной жизни этого времени стал культ самолюбования. К «нарциссической» партии в современной культуре он относит «новых левых», фрейдомарксистов, экологических радикалов, радикальных феминисток — то есть всех тех, кто призывает дать выход подавленным желаниям, вернуться от культуры к природе. Лэш полагает, что иррациональный крен альтернативизма на деле провоцирует идеологическое убийство «я», хотя принцип «я-на-первом-месте» и является действительным триумфом «нарциссической» культуры [13, с. 48]. Так парадоксальным образом попытки гуманизации труда оборачивались социальным нарциссизмом, а действующий человек рассматривался не как производитель того или иного культурно значимого продукта, но как самовыражающийся индивид.

Манифестация удовольствия оказывалась в каком-то смысле и движущей силой социального протеста, инициированного контркультурой. Этот протест, как подчеркивалось, имел не столько политическую, сколько эстетическую окраску. «Целью было личное удовольствие, — пишет И. Фест, — а вовсе не более справедливое общество...

Бунтовщики получали истинное удовольствие не от реализации своих революционных идей, а от самого процесса их специфической активности» [20]. Такого рода удовольствие расценивалось как результат бесцельной и беспредметной игровой деятельности, идеальной моделью которой является искусство. Дж. Йингер, например, полагал, что наличие контркультурной ориентации свидетельствует о глубоком конфликте творческой личности и общества, ограничивающего возможности ее самореализации. По Йингеру, нонконформистская установка является следствием реакции нормального, психически здорового, человека на эффект тотального отчуждения [3, с. 212–213].

С психологической точки зрения, «контркультурный» тип личности характеризуется амбивалентным, чрезвычайно лабильным, неустойчивым отношением к нормам и ценностям культуры. Это и позволяет контркультурному «антиномическому» сознанию дистанцироваться от них. Лишенный «самотождественности» субъект контркультуры никак не может состояться, «выбрать себя», подвергнуться специализации и бесконечно оттягивает момент самоопределения. Йингер склонен рассматривать этот процесс в позитивном ключе. Он считает, что психологические свойства такой несостоявшейся личности наиболее полно отвечают специфике быстро меняющегося индустриального общества, когда часто приходится на ходу менять профессиональную ориентацию и включаться в принципиально иной вид деятельности. Человек, воздерживаясь от выбора, в том числе профессионального, оказывается в ситуации перманентного дилетантизма, который, по замыслу, должен сочетаться с высоким уровнем адаптивных способностей.

Ю.Н. Давыдов выделяет следующие психологические характеристики «контркультурного» типа личности: неспособность к волевому самоутверждению и самоопределению, установка на хаотическую чувственность, неприятие всякой упорядоченности, импульсивное поведение, аутентичность самовыражения, понятая как полная самозабвенность индивида в акте своего очередного «взрыва», мистический гедонизм [3, с. 216–219]. Все эти характеристики проявляются в повседневной жизни контркультурного субъекта, принципиально направленной на удовлетворение внутренней потребности в творчестве, и принимаются им за норму культурно значимой деятельности. Показательно, что субъектом непрофессионального творчества выступало университетское студенчество, то есть люди, связанные общей целью получения образования. Так самовыражение становилось концептуально оформленным элементом повседневного поведения студенческой молодежи.

В качестве важнейшего теоретического подспорья в решении левыми радикалами антиномии труда и удовольствия следует назвать политико-эстетическую утопию Г. Маркузе, который сблизил чисто

теоретический опыт М. Хоркхаймера и Т. Адорно с практической программой левого политического действия. Инструментарий Г. Маркузе объединял, как известно, Марксову проблематику отчуждения и культурологическую концепцию З. Фрейда, основанную на теории сублимированных влечений. В работе «Эрос и цивилизация» (1955) Маркузе в ницшеанском духе противопоставлял мифологические образы Орфея и Прометея, которые выступали у него знаками той или иной культурной доминанты. Если культура Прометея характеризуется рационально-дискурсивным началом, культом господства, активизма, принуждения, то орфический модус привносит в культуру интровертированность, эстетическую рефлексию, богатство эмоций, игру, удовольствие. Труд и удовольствие оказываются у Маркузе фатально разорванными, и этот разрыв обозначает, по его мнению, коренной изъян традиционной культуры. Маркузе обосновывает необходимость замены культурных ориентиров — прометеевских на орфические. Только постпрометеевский мир, считает он, сможет обеспечить человеку свободное удовлетворение всех чувственно-эстетических влечений. Учение Г. Маркузе обнаруживает свою глубокую связь с традицией утопического мышления. Ю.К. Мельвиль, например, справедливо соотносит гедонистическую интерпретацию деятельности у Маркузе с теориями социального реформизма в духе Ш. Фурье, который полагал, что в обществе будущего труд станет лишь забавой и развлечением [14, с. 215].

Мотив освобождения индивида от функциональных нормативов традиционного общества является в контркультуре одним из наиболее заметных. Всякая деятельность субъекта контркультуры вскрывала реальную проблематику индивидуального самоосуществления. В этом ключе следует рассматривать и акцентированный «антиинституциональный» пафос контркультуры. Источник контркультурной идеи о том, что свобода человека обеспечивается устранением институциональных давлений, неоконсерваторами усматривается в идеологических установках Просвещения (так считал, в частности, В. Боденштейн). Однако там идея свободы была направлена против конкретных институтов Средневековья. Контркультура же исключает институционализацию как принцип социального структурирования вообще. Т. Роззак категорически не согласен с попытками решить гуманитарные проблемы путем институциональных и профессиональных реформ [15, с. 230]. Вместо этого он предлагает обратить внимание на реформистский потенциал мистического опыта. На место традиционной рациональности он ставит стремление к самотрансцендентированию, служащему у него и наиболее адекватным способом познания действительности.

Таким образом, Т. Роззак переносит акцент с объективных результатов познания на внутренний опыт человека. В работе «Личность.

Планета» он подводит итог поискам контркультуры за два десятилетия. Смысл этих поисков можно кратко охарактеризовать как попытку личности обрести собственную идентичность. Подрыв институциональных основ социума, спровоцированный этими устремлениями, Роззак рассматривает в качестве их важного позитивного итога. Формирование индивидуального сознания, освобожденного от репрессивного воздействия социальных институтов, становится для него главной целью контркультурного движения. Е.И. Карцева, подчеркивая враждебность контркультуры традиционным социальным установлениям, выделяет черты «антиинституционального» пафоса в контркультурной трактовке новозаветного образа Иуды. Предательство Иуды переосмысливается в опере «Иисус Христос — суперзвезда» как принципиальный акт протеста против превращения Христа из защитника угнетенных, фактически маргинала, в основателя новой официальной религии, тем самым против «институционализации» миссии Христа [16, с. 79].

Критика институтов, вообще институционализации как социально-структурирующего принципа, сочеталась в идеологии контркультуры с резким неприятием функционального отношения к искусству. Здесь считалось, что институционализированное творчество в действительности не является творчеством, так как в нем подавлена свобода индивида, а роль искусства фактически сводится к соглашательскому утверждению существующего порядка. Тем самым контркультура обнаруживает свою идейную связь с основной интенцией элитарного модернистского сознания. В центре модернистской художественной идеологии находилась, как известно, творческая индивидуальность художника, вокруг которой выстраивалась соответствующая модель сценического поведения. Оригинальность понималась как важнейший элемент такого поведения, а самовыражение — как неотъемлемое право художника, в котором он обретает свою высшую свободу. По словам А.Ю. Мельвиля, «модернизм явился бунтом против социального порядка и утверждением права индивидуального "я" на безграничное художественное воображение» [14, с. 9].

Х. Розенберг отмечает, что фигура художника стала слишком велика для искусства. Если раньше художник был интересен лишь в связи с создаваемыми произведениями, то теперь его личность привлекает внимание сама по себе. Все, что делается художником, может быть истолковано как произведение искусства. Теперь он работает не с ограниченным материалом, а с целым миром, в сферу его преобразующей деятельности попадают те объекты, с которыми он вынужден сталкиваться ежедневно. Он занимается экологией, формирует эстетические параметры повседневности или окружающей среды. Наилучшим образом эти изменения демонстрирует творчество Э. Уорела, который, по мнению Х. Розенберга, явил творческую новизну не в

своей живописи, а в своем поведении [17, с. 111]. У Уорола искусством становится повседневное артистическое поведение. При этом вопрос о том, что делает данного человека художником, если он не создает каких-либо артефактов, остается открытым. В «постискусстве» предполагается, что художник является источником самого себя как творческой личности и в дальнейшем утверждает в этом качестве в процессе творческой самоидентификации. В такой ситуации институты сами вынуждены идти навстречу художнику.

В противовес регламентирующей функции институционального оформления искусства контркультура выставляла неинституциональные формы творчества, обозначая тем самым тенденцию к депрофессионализации творческой деятельности. Отказ от профессии художника, ориентация на спонтанное «эстетическое действие» любого человека, не связанного с системой производства художественных ценностей, является отличительной чертой целого ряда теоретических подходов к проблемам культуры. При всем многообразии их методологических посылок все они так или иначе отсылают нас к задаче пересмотра отношений между искусством и жизнью, поставленной в контексте контркультурной переоценки ценностей. О глубине этой тенденции может свидетельствовать тот факт, что она получила достаточно четкую артикуляцию и в русле либерально-конформистских течений культурологической мысли. Так, А. Мальро отстаивал взгляд на искусство как на спонтанное творчество, не ограниченное институциональными нормативами. Согласно Мальро, творчество должно предполагать отсутствие специальной подготовки и культурную неискушенность [18, с. 56].

Каждый человек должен стать художником, коль скоро в его жизни присутствует момент творческого отношения к действительности. Понимание творчества как жизни и жизни как творчества предполагает спонтанный, принципиально не сводимый к фиксированным состояниям опыт эстетического творчества в бытовой повседневности. «Концепция эстетики повседневности, — пишет Н.Б. Маньковская, — сводит художественное творчество к домашнему самовыражению в одежде, танцах, кулинарии, поделках, интерьере и т. п. Проблема свободы творчества переводится в план внутренней культурной эмансипации» [18, с. 61]. В эстетике повседневности Маньковская усматривает определенную тенденцию в современной эстетической мысли Франции.

Переплетение жизни и искусства способствовало и вполне определенной карнавализации повседневного поведения в контркультурном противостоянии ценностям «истеблишмента». Идея массового праздника, коллективной игры как способа эстетизации неконформистского поведения повлекла за собой пересмотр креативного потенциала пограничных — между искусством и жизнью — состояний.

Огромное значение приобретали песня и танец как виды коллективного творчества, которые открывали перед каждым возможность выразить свои эмоции, состояться в атмосфере творческого единения. Это предполагает создание некоего особого стиля жизни, растворяющего в своей бесструктурности собственно эстетические элементы. Только так может быть преодолена замкнутость элитарного художественного профессионализма и его отчужденность от эстетических потребностей общественного большинства.

Наиболее последовательно линию на депрофессионализацию творчества проводили теоретики леворадикальных направлений в эстетике, непосредственно воспринявшие идеологические установки контркультуры. Соотношение творчества и повседневности становится здесь центральной проблемой, вокруг которой группируются идеи о приобщении к эстетически продуктивной деятельности не только профессиональных художников, но и всего демократического большинства. Чрезвычайно показательными в этом смысле являются идеи М. Дюфрена, тяготеющего к леворадикальному решению задачи «повседневнивания» творческого процесса.

М. Дюфрен констатирует конец институциональных форм художественного творчества. «Смерть институционализации» он считает важнейшим показателем современного состояния художественной культуры. Начало институционализации художественного творчества Дюфрен относит в эпоху Возрождения, когда искусство постепенно обрело автономный статус, отличный от статуса науки или техники. Художник становился творцом, и это в корне отличало его от художника Средневековья, обладавшего в глазах общества лишь специфическими ремесленными навыками. Институционализация искусства вызвала к жизни целый ряд специализаций, которые в дальнейшем его обслуживали и вследствие этого получили особые привилегии. В то время новообретенная ценность искусства породила преклонение перед прекрасным и глубокое уважение к свободе творчества.

Нынешнее состояние институционализованного искусства, к которому оно пришло спустя четыре века, по мнению Дюфрена, дает основания говорить о конце профессии художника; это неумолимо следует из посылки о завершении господства в искусстве «специалистов» и в целом «принципа институционализации». Как «персонал», так и «профессионалы» искусства способствуют воспроизводству его особого качества элитарности. Когда-то оно было необходимо, но в процессе демократизации художественной жизни становится анахронизмом. Дюфрен призывает к созданию подлинно народного искусства, к которому были бы причастны все, а не только специалисты и эксперты.

Демократизация искусства, считает Дюфрен, позволяет преодолеть отчуждение, уже возникшее в труде профессионального художника, и вернуть этому труду изначально присущие ему элементы игры.

Деинституционализация связывается Дюфреном с отменой привилегий профессионального художника на художественное производство. Необходимо изменить структуру занятости, чтобы у каждого появилось достаточно свободного времени для того, чтобы попробовать свои силы в художественном творчестве. «Художественное творчество, — пишет Дюфрен, — не должно пониматься согласно модели, предлагаемой самими художниками. Следует принять, признать и уважать, не делая противопоставления с традицией и сложившимися нормами, такие виды творчества, которыми занят обустроивающий свой участок садовод, украшающая свое жилище женщина, любитель-живописец, поп-музыкант» [19, с. 34].

Дюфрен считает необходимым сохранить свидетельства об институциональном прошлом искусства, но придать им новые качества. Например, музеи могли бы стать мастерскими и центрами, используемыми вне коммерческих циклов. Сохранится и необходимость обучения навыкам творческой деятельности, но оно в гораздо большей степени, чем сейчас, будет самообучением. Те, кто захочет стать профессиональным живописцем, смогут это сделать лишь при условии, что они не будут ориентированы на официальную иерархию искусств, в которой есть разделение на «высшие» и «низшие» его виды. Единственным критерием вкуса станет наслаждение, «неодомашненное, неуважительное и нескромное удовольствие, при котором каждый ощутит себя свободным взять это удовольствие там, где он его найдет» [19, с. 35].

Сходные идеи Дюфрен отстаивал в программном докладе «Искусство и политика» (1974), где он последовательно проводил мысль о необходимости растворить искусство в повседневности. Искусство как институт, говорил Дюфрен, должно подвергнуться революционным преобразованиям, так как сегодня оно приобрело инструментальный характер. В леворадикальном духе он трактует искусство как средство, используемое правящим классом в целях защиты и сохранения своего престижа. В обмен на это искусству предоставляется поднадзорная свобода. Дюфрен солидаризируется с Э. Ионеско в стремлении обнаружить в искусстве «живые», подлинные элементы, органично спаянные с его революционным, взрывным потенциалом.

Наличные отношения между искусством и политикой Дюфрен подвергает критике, ибо они оказались противоположностью тем, которые некогда предполагали установить вожди социальных революций. Искусство было втянуто в «заговор», смирилось с реальностью социального угнетения и оказалось простым клапаном, обеспечивающим обществу его «буржуазную» стабильность.

Существующему положению вещей Дюфрен противопоставляет идею о творчестве каждого человека в повседневной практической деятельности. Именно повседневной практикой, по его мнению,

только и может быть оспорено государство со всеми его инструментами отчуждения и подавления. В результате такого противостояния, когда обвиняемый дает отпор судье, распадаются привычные традиционные отношения, «механизм заедает» и рождается непредвиденное — результат спонтанного творчества масс. Таковы задачи эстетической практики, вписанной в практику повседневности.

Именно здесь Дюфрен выдвигает идею культурного действия, имеющего своей целью последовательную демократизацию искусства. Он провозглашает рождение «спонтанной идеологии», позволяющей человеку свободно выразиться в игре и наслаждении. На языке Дюфрена это означает «возвратить человека самому себе». При этом Дюфрен считает напряжение, возникающее между игрой и трудом, важнейшей проблемой искусства и художественного образования. Необходимо учиться, считает Дюфрен, но учиться играть, наслаждаться. «Невинность восприятия и дикого творчества должна быть завоевана, даже если ради этого надо сначала научиться разучиться. Иначе говоря, антикультура предполагает культуру как препятствие и средство» [20, с. 111].

Важным звеном «спонтанной идеологии» Дюфрена является отказ создавать уникальные и даже просто законченные произведения искусства. При таком подходе предполагается, что творчество не нуждается в фиксации его результатов. Но к нему можно приобщиться, разделить его с художником. Огромную роль здесь играет публика, которая завершает произведение так, как ей заблагорассудится. Протест против частного владения произведением искусства и его музейной жизни выливается в нежелание художника создавать законченные артефакты, предназначенные для функционирования в рамках искусства. Не являются товаром и интимнейшие ощущения личности художника, его воображение и творческая свобода. Так Дюфрен артикулирует протест против «коррупции», проникшей в сферу художественного производства.

Таким образом, эстетическая программа «левого бунта» опирается во многом на тезис о необходимости радикального пересмотра функциональной природы искусства в современной культуре. Анализ этого тезиса показывает, что наряду с акцентированием гедонистического потенциала и отказом от его институционального оформления положение о демократизации творческой активности и её перемещении в повседневность отражает главный вектор развития культурфилософских идей о природе творчества.

Ориентация на депрофессионализацию творческой деятельности не только захватила абсолютное большинство леворадикально настроенных теоретиков культуры, но и сказалась на установках культурологов, разделяющих ценности респектабельной неоконсервативной традиции, что является, на наш взгляд, важным показателем всеобщей

либерализации системы производства—потребления художественной продукции. На деле институционализированные формы творчества, ассимилируя тенденцию депрофессионализации, уже давно выступают проводниками идей «спонтанности», «хаотичного самовыражения», функционируя, как и прежде, по законам традиционного искусства. Эта тенденция уже давно была подмечена социологами искусства: «Чем дальше идет искусство по пути самоотрицания, тем больше оно сливается с системой, обеспечивающей его социальное функционирование. Чем больше оно выходит за пределы собственных средств, тем больше оно срачивается со средствами распространения, с обслуживающим его бизнесом» [21, с. 63]. Таким образом, «повседневничество» искусства является не только фактом художественной жизни, но и профессиональным кредо специалистов.

Одновременно с обозначенными тенденциями происходило расширение институционального спектра эстетической деятельности. Так, институционализации подверглось творчество тех социальных категорий, которые традиционно относились к маргиналам и аутсайдерам в искусстве: дилетантов, детей, людей с психическими заболеваниями, субкультурных групп и т. д. «Дилетантская живопись “художников выходного дня” и других самородков-любителей получает статус, равноценный профессиональному искусству, и начинает функционировать по его стандартам — на выставочных стендах, в музеях и частных коллекциях, и затем, вторично, в репродукциях, альбомах, монографиях» [34]. Соответственно произошла и институционализация контркультурного бунта. Эстетизированная форма протеста, выразившаяся в тотальном неприятии традиционных институтов и способов социализации индивида, ассимилировалась культурой «истеблишмента» и начала активно использоваться художниками-профессионалами. Протест превратился в способ подачи художественного материала. Молодежный нонконформизм 1960-х годов вошел в массовую культуру и постепенно стал ее клишированным элементом. Так метаморфоза, произошедшая с контркультурной эстетической альтернативой, продемонстрировала, что в современной художественной культуре находят институциональные ниши даже самые радикальные эстетические позиции.

«Спонтанная идеология» нашла адекватное выражение в практике хеппенинга. Хеппенинг как новый вид сценического действия возник на почве ассимиляции театральной практикой контркультурной эстетической установки на стихийное самопроявление. Шестидесятые стали годами широкого распространения в США любительских «независимых» и «бит-» театров, которые, не имея постоянной сцены, устраивали представления в кафе, гаражах, магазинах, подвалах. Определения, данные им в США, — «вне-Бродвея» и «критика-вне-Бродвея» — достаточно точно обрисовывали их экспериментальную

художественную ориентацию. С нетрадиционностью большинства представлений, когда упор делался на спонтанное коллективное творчество, была связана четкая мировоззренческая установка на внедрение театральной практики в повседневную жизнь человека. Творческая дисциплина и профессионализм отвергались здесь в принципе как нетворческое начало и «антижизнь» [35].

Хеппенинг стремился сломать барьер между актерами и зрителями путем максимального вовлечения последних в игру. Достижение непосредственного контакта со зрителем, когда практически исчезает четкая грань между профессиональным актером и участником, вовлеченным в спектакль со стороны, стало программным требованием радикального театра 1960-х годов. Преодоление «четвертой стены» помогало решить проблему отношения искусства и действительности путем их максимального уподобления. Дж. Руз-Эванс видел благоприятную возможность для развития хеппенинга и подобных ему форм театральной деятельности в ломке барьеров между профессионализмом и любительством в искусстве, что должно обеспечить участие в творческом процессе большинства людей [24, с. 194]. Логично предположить, что если все является искусством, то «делать искусство» могут все. «По примеру движения “сделай сам”, побуждающего всех людей на основе определенных сформулированных методов самих мастерить и кустарничать, публику призывают рисовать, мазать, играть, сочинять стихи, во время хеппенингов пролезать через автомашины, писать записки, звонить в колокольчики и тому подобное» [25, с. 338–339].

А. Кэпроу выделяет следующие специфические особенности хеппенинга: 1) отказ от целенаправленного поведения, позволяющий выявить природу искусства, которая проявляется в единении со всем, что его окружает; 2) спонтанная форма — всегда неизвестно, что случится дальше; 3) незапланированный и неконтролируемый ход событий, создающий ощущение острой сиюминутности происходящего; 4) «непостоянство», то есть чрезвычайная вариативность исполнения, в результате которой каждый очередной хеппенинг никогда не бывает похож на предыдущий [24, с. 196]. Все эти черты обнаруживают, по мнению А. Кэпроу, главное в хеппенинге, а именно — пренебрежение к обеспечению успеха. Теоретики хеппенинга сознательно отказывают искусству в его собственном статусе. Хеппенинг должен обозначать сферу эстетического опыта, в которой уже становятся неразличимыми реалии повседневной жизни и результаты профессиональной деятельности художника. В художественной культуре существовала достаточно точная аналогия творческих поисков, которые осуществляли теоретики и практики хеппенинга. Манифестируя принципы дадаистского искусства, в 1918 г. Р. Хюльзенбек писал: «Жизнь предстаёт как одновременная путаница

шорохов, красок и ритмов духовной жизни, которая без колебаний берется на вооружение дадаистским искусством со всем сенсационным гвалтом и лихорадкой ее лихого повседневного языка, во всей ее жестокой реальности». И далее: «Быть дадаистом — значит при других обстоятельствах быть больше купцом, партийцем, чем художником (и только случайно быть художником). Быть дадаистом — значит давать вещам овладеть собой» [26, с. 319–320].

Покончить с разделением в процессе художественной коммуникации на сцену и зал, художника и публику призывал и Ж. Дюбюффе в книге «Удушающая культура» (1968). Название книги точно отражает общую позицию её автора. В ней он целиком поддерживает идеологический радикализм контркультурного бунта. По убеждению Ж. Дюбюффе, искусство в состоянии противопоставить «удушающей», «запугивающей» и «подавляющей» культуре свободу, спонтанность самовыражения, индивидуализм и постоянную новизну. Искусство чуждо порядку, который насаждается в культурных стереотипах, оно ниспровергает закосненность традиционной художественной культуры. «Новое» искусство тем и ценно, что оно способно освободить в каждом человеке художника. Так художественное творчество прочно увязывалось с самоценностью воображения и свободой от законов искусства. Всякое художественное произведение должно оставаться незавершенным, ибо момент фиксации, напоминает Ж. Дюбюффе, соотносится с репрессивной функцией культуры.

В леворадикальной художественной идеологии, разделяемой Дюбюффе, художник-профессионал становится частью прошлого, так же как и художественная условность, изобразительно-выразительные средства, академии и образовательные учреждения, экспертные суждения и т. д. В большинстве леворадикальных интерпретаций художественного творчества уравнивается значение произведений искусства, созданных профессионалами, и художественных опытов любителей-дилетантов. Эта тенденция проявляется в работе творческих объединений, занимающихся «эстетикой повседневности», в которой преодолеваются границы между профессионализмом и дилетантством. Таковы, например, Национальный театр творческих исследований в области пластических искусств (Франция), а также «Взорванный музей», организованный при его поддержке, в котором, наряду со специалистами, активно работают и непрофессионалы [18, с. 135].

Отказ от приоритетов художественного профессионализма, обращение к повседневности как источнику новых позитивных возможностей эстетического опыта, расширение социально поощряемых способов самовыражения были во многом обусловлены значительной трансформацией системы художественного образования. Последовательная либерализация системы художественного образования стала следствием мощного подъема личностно-творческой идеологии, в

которой художнику отводилась роль творца, носителя абсолютного вкуса. В конце XIX в. традиционные академические формы образования уступили место различным неакадемическим формам: небольшим частным ателье и школам, салонам, мастерским. Одновременно происходила реорганизация всей системы академического художественного образования. Несравненно большее внимание стало уделяться свободным проявлениям творческой инициативы, приоритетным направлением становилось не овладение навыками профессионального мастерства, а развитие творческой индивидуальности, воображения. Основная задача виделась в обеспечении воспитанникам максимума творческой свободы при одновременном сокращении нормативно-художественной регламентации.

В XX в. эта тенденция была продолжена. Основы профессиональной подготовки между тем проникали в пограничные искусства области: неспециализированный фольклор, декоративное творчество, эстетизацию досуга и жизненного пространства. Образование становилось более массовым, охватывало широкие слои населения, прямо не связанные с производством художественных ценностей. Наряду с последовательным освоением профессионального мастерства, глубоким изучением теоретических аспектов искусства в рамках художественного образования предлагались и более либеральные программы обучения, с самого начала предоставлявшие учащимся полную свободу самовыражения [22, с. 163]. Возникали широкие круги околосредственной интеллигенции, любители искусства могли получить специальные знания в том объеме, который обеспечивал их потребности в освоении художественных богатств, продуктивном самовыражении, творчестве «для себя» и узкого круга близких людей. Тем самым менялись представления о значении дилетантизма в культуре. И уже можно прочесть, что «между дилетантством и верхоглядством большая разница, и смешивать их прискорбно. Для чего создаются такие уникальные коллекции, как Эрмитаж? Для основательного изучения искусства? Несомненно. Но и для развития дилетантизма» [27, с. 14].

Принципиальные изменения, произошедшие в системе художественного образования США в 1950—1960-е годы, повлекли за собой качественное преобразование творческой деятельности. Художников, некогда пришедших в искусство из студий и профессиональных школ, потеснило новое поколение, получившее образование на художественных факультетах университетов. Именно с этим фактом связывает Х. Розенберг решительную концептуализацию современного искусства [17, с. 105]. Университет, давая художнику фундаментальную теоретическую подготовку, меньше внимания уделял непосредственной работе с материалом различных видов искусства. Возрастала роль чисто рационального решения художественных задач, рационализировались и все компоненты творческого процесса. Художественное творчество

все более становилось похожим на опыт академической рефлексии. В определенном смысле университетская система образования размывала привычные критерии художественного профессионализма, ставя на его место способность к спекулятивному мышлению, порождающему искусство из теории.

Значение переноса художественного образования в университеты по-своему понимается в идеологии неоконсерватизма. Университет традиционно рассматривается неоконсерваторами как система воспроизводства неспециализированных интеллектуалов. Вследствие этого подвергаются критике отдельные элементы университетского образования. «Интеллектуалы, — пишет, например, Й. Шумпетер, — это люди, которые употребляют власть сказанного или написанного слова, а особенность, отличающая их от других людей, которые делают то же самое, состоит в отсутствии прямой ответственности за практические вещи. Эта особенность в общем объясняет и другую — отсутствие тех знаний из первых рук, которые может дать лишь фактический опыт» [28, с. 152]. Шумпетер находит, что система университетского образования, обеспечивая человека навыками рефлексии, не заботится, по существу, о его профессиональной ориентации и тем самым воспроизводит специфический этос интеллектуалов. Важной особенностью интеллектуала, прошедшего университетскую подготовку, Шумпетер считает неспособность к продуктивному неинтеллектуальному труду. По этой причине происходит приток людей с высшим образованием в те сферы, где очень размыты стандарты и критерии профессионализма. Тем самым увеличивается число «недовольных интеллектуалов», которые составляют социальную базу леворадикального экстремизма [28, с. 154]. Следуя этой логике, можно предположить, что дилетантизм косвенно подталкивал интеллектуалов к производству художественных идеологий контркультурной ориентации. В то же время университеты стали и основными потребителями этих идеологий, придав «культуроборческой» деятельности эзотерический вид. Неудивительно, что с течением времени эта деятельность все более обнаруживала не столько характер политической оппозиции, сколько выразительные свойства эстетической игры.

В русле контркультуры и леворадикальных идеологий рождалось представление о том, что художественное творчество должно быть вплетено в быт и повседневную жизнь всех людей, независимо от их профессиональной принадлежности. Контркультура увидела в творчестве начало, которое способно вернуть человеку утраченный вкус к удовольствию, дать ему новое ощущение жизни, помочь «самоидентифицироваться», то есть «обрести самого себя», осознать своё человеческое достоинство. Фактически речь шла о размывании профессиональных критериев в художественном творчестве, об исторически необходимом превращении в художника каждого человека в связи с

концом художественных профессий. Очевидно, что отказ от профессионального творчества в пользу неспециализированной повседневности стал одним из программных пунктов контркультурной художественной идеологии.

Изучение повседневности стало закономерным следствием обозначившейся в гуманитарных науках тенденции к расширению представлений о механизмах социокультурной и исторической детерминации человеческого бытия. Но сам интерес к теме повседневности в значительной степени был инициирован неконформистскими художественными идеологиями и стремлением интеллектуалов реализовать себя в различных сферах творческой деятельности, не будучи занятыми в них профессионально. В контексте идеологической установки контркультуры на спонтанное самовыражение, не скованное нормативными и институциональными рамками, теоретически обосновывался и креативный потенциал неспециализированной повседневности, в которой усматривались новые продуктивные ресурсы культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Франция глазами французских социологов. М.: Наука, 1990.
2. *Brüse H.* Kulturpolitik auf neuen Wegen: Tendenzen, Projekte, Zielgruppen. Köln: Kohlhammer, 1988.
3. Социология контркультуры: инфантилизм как тип мировосприятия и социальная болезнь / Под ред. Ю.Н. Давыдова. М.: Наука, 1980.
4. *Мяло К.Г.* Проблемы романтического сознания в молодежной «контркультуре» 60-х годов // Культура и идеологическая борьба. М.: Мысль, 1979.
5. *Худавердян В.Ц.* Современные альтернативные движения: молодёжь Запада и «новый иррационализм». М.: Мысль, 1986.
6. *Власова О.А.* Немарксистская культурология ФРГ о роли искусства и художественной интеллигенции // Искусствознание Запада об искусстве XX века. М.: Наука, 1988.
7. *Рейч Ч.* Молодая Америка // Мировая экономика и международные отношения. 1971. № 10.
8. *Соболь О.Н., Ермоленко А.Н.* «Неоконсервативная революция»: лозунги и реальность. Киев: Изд-во полит. лит. Украины, 1990.
9. *Давыдов Ю.Н.* Ликвидация культуры в социальной философии Франкфуртской школы // Культура и идеологическая борьба. М.: Мысль, 1979.
10. *Григорян А.Ш.* Молодежные субкультуры на Западе (история явления) // Контркультура и социальные трансформации. М.: Изд-во МГУ, 1990.
11. *Мельвиль А.Ю., Разлогов К.Э.* Контркультура и «новый» консерватизм. М.: Искусство, 1981.
12. *Панарин А.С.* Контркультура — предтеча духовно-этической революции современности // Контркультура и социальные трансформации. М.: Изд-во МГУ, 1990.

13. *Лэй К.* Минимальное «я»: психическое выживание в тревожные времена // Общие проблемы культуры и искусства: Реф.-библиогр. информация. Вып. 12. М.: ИНИОН, 1989.
14. *Мельвиль А.Ю.* Культура, контркультура и неоконсерватизм: социально-философские аспекты эволюции художественной культуры США в 70-х годах // Американская художественная культура в социально-политическом контексте 70-х годов XX века. М.: Наука, 1982.
15. США глазами американских социологов. Политика. Идеология. Массовое сознание. Кн. 2. М.: Наука, 1988.
16. *Карцева Е.Н.* Теория и практика контркультуры США // Эстетика и жизнь. Вып. 7: Общие проблемы эстетики. Историко-эстетические вопросы. М.: Искусство, 1982.
17. *Бусев М.А.* Хэрролд Розенберг об авангардизме и искусстве США 60–70-х годов // Искусствознание Запада об искусстве XX века. М.: Наука, 1988.
18. *Маньковская Н.Б.* Художник и общество: критический анализ концепций в современной французской эстетике. М.: Искусство, 1985.
19. *Дюфрен М.* Кризис искусства // Западноевропейская эстетика XX века: Вып. 1. М.: Знание, 1991.
20. *Дюфрен М.* Искусство и политика // Вопросы литературы. 1973. № 4.
21. *Крючкова В.А.* Социология искусства и модернизм. М.: Изобразительное искусство, 1979.
22. Художественная культура в капиталистическом обществе: структурно-типологическое исследование / Под ред. М.С. Кагана. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1986.
23. *Туганова О.Э.* Современная культура США. Структура. Мировоззренческий аспект. Художественное творчество. М.: Наука, 1989.
24. *Воинова З.* Хеппенинг и его теоретики // Современное буржуазное искусство: критика и размышления. М.: Сов. композитор, 1975.
25. *Кестинг М.* Хеппенинги: анализ одного симптома // Современное буржуазное искусство: критика и размышления. М.: Сов. композитор, 1975.
26. *Хюльзенбек Р.* Дадаистский манифест 1918 года // Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986.
27. *Ларионов А.* Мне ближе дилетанты: беседы с хранителем Пушкиногорья С. Гейченко // Культурно-просветительная работа. Встреча. 1989. № 4.
28. ФРГ глазами западногерманских социологов: техника — интеллектуалы — культура. М.: Наука, 1989.