

В.Е. Семёнов

ДЕГУМАНИЗАЦИЯ В МОДЕРНИСТСКОМ И МАССОВОМ ИСКУССТВЕ XX — НАЧАЛА XXI ВВ.: СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

В статье рассматриваются тенденции и проблемы дегуманизации и деперсонализации в модернистском и масскультиковском искусстве XX — начала XXI веков на примере социально-психологического качественного и количественного анализа живописи и рок-поп-музыки в историческом аспекте. Данные обобщаются и интерпретируются с позиций авторской ценностно-нравственной концепции катарсического — антикатарсического искусства.

Обобщая наши наблюдения над живописью с конца XIX в. до настоящего времени (Семенов 1995), можно вывести некоторую условную *закономерность изменения в ней образа человека*:

- человек разумный, одухотворенный, «психологический» (многообразные формы реализма);
- человек менее психологичный, скорее, его декоративное изображение, порой как некоего прекрасного растения (импрессионизм);
- человек примитивный, гротескный, подчеркивание животных начал и инстинктов в человеке (фовизм, экспрессионизм, различные виды примитивизма);
- человек геометризированный, схематизированный, порой двумерный (футуризм, кубизм, супрематизм и т.п.);
- человек мистифицированный, психопатологический, галлюцинаторный (символизм, сюрреализм);
- отсутствие образа человека, только его знак, след (разновидности абстракционизма, концептуализма);
- человек-вещь, робот, муляж, порой фотографически изображенный, но неодушевленный (поп-арт, фотореализм, гиперреализм и т.п.).

Таков путь обезчеловечивания, обездушивания образа человека в модернистском искусстве. Аналоги приведенной эволюции живописи можно найти в авангардистской скульптуре, музыке, литературе, театре и кино (вспомним

муляжную скульптуру, конкретную музыку, «новый роман», театр абсурда, экспрессионистское, сюрреалистическое и абстрактное кино и т.д.). Наш вывод совпадает с суждениями известного французского ученого Ж. Эллюля, который пишет о том, что искусство Запада XX в. не имеет ничего общего с красотой, что оно никогда не было таким хаотичным, жестоким и холодным, что единственно важным в искусстве стало изображение предмета, и лицо человека также изображают как предмет среди прочих предметов (Ellul 1980). Все эти пороки дегуманизации искусства Ж. Эллюль объясняет господством техники, тотальной технизацией современного общества. Близок к подобной трактовке и И. Шафаревич, который пишет: «Сама форма левого авангардного искусства начала века соответствовала духу такой техницистской утопии. Из живописи вытеснялись живая природа, человеческий облик, их место занимали кубы и треугольники — готовые детали механизма» (Шафаревич 1989: 154). Достаточно ли такого объяснения?

Но еще в начале века дегуманизацию искусства XX в. почувствовал и осознал русский философ Н.А. Бердяев. В частности, он писал: «Уже в импрессионизме обозначился конец Ренессанса... В футуризме погибает человек как величайшая тема искусства. В футуристическом искусстве нет уже человека, человек разорван в клочья... В самых последних плодах своего творческого пути человек нового времени приходит к отрицанию своего образа» (Бердяев 1990: 211). Именно Бердяев увидел причину небывалого кризиса в механизации и механизации жизни, выражающих некий «апокалипсис целой огромной космической эпохи» (Бердяев 1918: 13–14, 22). Вслед за ним с религиозно-духовных позиций О.Э. Мандельштам так писал о современном искусстве: «...декаденты были христианские художники, своего рода последние христианские мученики... Совсем другое дело — сознательное разрушение формы. Безболезненный супрематизм. Отрицание лица явлений. Самоубийство по расчету, любопытства ради. Можно разобрать, можно и сложить: как будто испытывается форма, а на самом деле гниет и разлагается дух...» (Мандельштам 1983: 52)*. По П.А. Флоренскому, «реальность — это вид, идея, лик, а ирреальность — без-вид, ад, тьма» (Флоренский 1972: 143). Г.П. Федотов добавляет в трактовку авангардизма социально-политический аспект. «Кубизм, механицизм, бесчеловечность нового искусства отвечали геометрической жестокости большевиков», — пишет он о русском послереволюционном авангарде 1920-х гг. (Федотов 1991: 216). В целом русские религиозные мыслители объясняли модернизм с его отрицанием человека не только механизацией, но общим кризисом в духовной сфере, утратой веры. И видели возможность возрождения искусства в религии. В этом же видит выход из кризиса культуры и искусства американский социолог Д. Белл (Bell 1976).

Есть и еще одно объяснение — социально-экономическое. «Исходным пунктом буржуазного мира является не субъект, а вещь», — писал в 1920-х гг. немецкий социолог искусства В. Гаузенштейн (Гаузенштейн 1924: 63). Таким образом, истоки формализации образа человека — в подходе к нему (челове-

* Однако В.В. Розанов уже в декадентах конца XIX в. увидел это гниение духа. Он писал о выставке французских живописцев в Москве (1891 г.): «Очевидно, что для этих последних — умерла история; умер человек, умерла природа» (Розанов 1989: 208). Критик справедливо упрекал декадентов в «беспросветном эгоизме», в культе своего «Я», противопоставляя их творчеству «материк реальных дел» и истинную, исторически сложившуюся церковь и религию (там же: 214–216).

ку) как к вещи, как к объекту, как к функции. Вместо целостного всестороннего образа, синтеза социального, психологического и телесного живописцы XX в. дают *функциональное* изображение человека. Например, А. Модильяни оставляет только пластику и привлекательность женского тела, но вместо глаз у него как бы ровные цветные стеклышки без зрачков. К. Малевич пишет крестьян с орудиями труда, но без лиц. У П. Пикассо вместо людей условные «складные чудовища» (Бердяев), даже в знаменитой «Гернике» чудовищные персонажи по сути не являются людьми, поэтому не вызывают сочувствия и идентификации, а только ужас. Абстракционисты вроде В. Кандинского и Дж. Поллака оставляют на полотнах цветной «психический хаос», который становится «вещью в себе», вне всякой социальности и телесности. Фотореалисты и поп-артовцы, выписывая каждый волосок, тем не менее, дают мертвый муляж человека, манекен, т.е. действительно вещь. Концептуалисты, вообще не владеющие изобразительным искусством, механистично склеивают убогие коллажи, претендующие на философичность. При этом в рамках каждой школы и «школки» просматривается конформизм.

И все эти модернистские и постмодернистские схемы и примитивы многими современными изданиями и средствами массовой информации выдаются за великое новаторство, за прогресс в искусстве, яростно пропагандируются и восхваляются, окутываются бездоказательной, ни к чему не обязывающей словесной шелухой. Теоретик изобретательства Э. де Боно справедливо считает: «Но как определить ту грань, которая разделяет поиски художника в сфере свободной формы и достижение им действительного синтеза художественной формы и реального содержания? Объективного критерия в данном случае не существует... В данной ситуации неизбежно должны процветать причудливость ради причудливости. Гротеск и эксцентричность являются наиболее элементарными и доступными формами новизны. Однако подлинно новая идея никогда не будет причудливой потому, что она независима и совершенна сама по себе. Причудливые идеи не представляют собой ничего нового, они просто являются искажением старых» (Де Боно 1976: 122). То, что ценности авангардизма весьма сомнительны, доказывают и поразительные экспериментальные факты, когда рисунки шимпанзе оценивались «знатоками» выше, чем рисунки профессиональных художников-авангардистов (Child 1969). На том, что у них с живописцами «разные профессии», настаивают и сами авангардисты (точнее, уже поставангардисты) (Ковалев, Курляндцева 1990: 31, 55).

На наш взгляд, модернизм-авангардизм в изобразительном искусстве (и вообще в искусстве) в настоящее время стал разновидностью «массовой культуры», шоу-бизнеса, т.е. фактически перестал быть искусством, а превратился в зрелищную индустрию, функционирующую по рыночным законам. Перестав быть искусством, тем, что творится по глубокой *внутренней мотивации* или в сочетании с интериоризированной социально-духовной стимуляцией, модернизм становится рыночным псевдоискусством, которое подразумевает деятельность художника не как ценностно-духовную, а как *дизайнерско-манипулятивную*. Поэтому здесь не может быть речи о личностной совместности художника и зрителя, о духовно-интуитивном сотворчестве, здесь речь идет только об узкофункциональной целевой совместности, о механизме воздействия, совпадающем с механизмом рекламы — обратить внимание, привлечь, вовлечь, и главное, как сверхзадача —

продать*. Поэтому здесь используются механизмы массового воздействия на профанов: психического заражения (на уровне эмоций), подражания (на уровне поведения), внушения (на когнитивном уровне).

Модернизм и тем более постмодернизм как *искусство отчужденного человека* пытается преодолеть это отчуждение через механизм массового психологического манипулирования — моду, рекламу, хайпинг. Идет типичная продажа платья голого короля, тем более возможная в условиях полного отсутствия критериев качества у модернистского искусства, в чем, в частности, признался в свое время М. Шемякин (Правда, 1990, 28 дек.). В этом и других аспектах модернизм (авангардизм) аморален и тоталитарен (Ю.Н. Давыдов). Но бесспорно, что модернизм отражает какие-то свойства социума, общественного настроения, аудитории, социальных групп, самих авторов. Проведенный нами анализ модернистской живописи показывает, что в ней явно выражены мотивы отчуждения, пессимизма, бездуховности, эмоциональной обедненности, равнодушия, некоммуникабельности, потери интереса к человеку. Разве этого нет в капиталистическом обществе? Разве не об этом писали и пишут западные мыслители, психологи и социологи (А. Камю, К.Г. Юнг, А. Швейцер, Э. Фромм, Д. Белл, О. Тоффлер и др.)? Другое дело, что эти свойства присущи прежде всего «высшему» классу, самим людям искусства, которые и являются потребителями авангардизма. Как отмечает искусствовед М.А. Чегодаева, в XX в. «опасно понизился уровень восприятия искусства. Для большинства людей искусство перестало быть источником духовного просветления» (Чегодаева 1990: 43–44). Причины этого она видит в отчужденности, эгоцентризме, принесенных ритмами больших городов, подавлением личности государственной машиной, безверием (там же: 45).

В нашей стране модернистская живопись, во-первых, во многом формально подражает западной, во-вторых (так как отчуждение, пессимизм и бездуховность широко развились и у нас, хотя и со своей спецификой), сама имеет сходные с западными мотивы. Но в нашей авангардной живописи, еще недавно бывшей «андеграундом», есть и свои собственные особенности — это злой гротеск и резкие отрицательные эмоции, заставляющие вспомнить о немецком экспрессионизме 1920-х гг. (О. Дикс, Г. Гросс). Данные мотивы вполне объяснимы, они появились и развились в атмосфере застоя, безгласного протеста и подавления всякой критики (гротески М. Шемякина, К. Миллера и др.).

Боле того, по нашему мнению, модернизм особенно чуток ко всему негативному, и в нем на уровне неосознанных процессов как бы предвосхищается мрачная и опасная общественная ситуация, но без всякой социализации, нравственного фильтра. Футуризм и кубизм начала века как бы предвосхищали Первую мировую войну**; экспрессионизм и сюрреализм 20–30-х гг. «накликали» Вторую мировую (стоит вспомнить картину С. Дали «Предчувствие гражданской войны», 1936 г.); а абстракционизм 1940–60-х гг. выразил эпоху атомной бомбы (беспредметность после взрыва ядерной

* Не случайно, как только с конца 1980-х гг. появилась возможность продавать свои работы на Запад, наши авангардисты стали сбывать все подряд, не слишком дорожа своими «шедеврами», чего никогда не было с серьезными и истинными художниками.

** Так, Н.А. Бердяев в 1917 г. писал: «Нынешняя мировая война начата Германией как война футуристическая. Футуризм из искусства перешел в жизнь...» (Бердяев 1918: 22).

бомбы). В свою очередь, фотореализм 1970-х гг. представляется нам живописью, созвучной нейтронному оружию (одушевленно-биологическое уничтожается, предметно-неживое остается).

В какой-то мере *авангардистское искусство* подобно *проективному тесту*, с помощью которого можно обнаружить общественную психопатологию*. Поэтому, вероятно, необходимо развивать именно социально-психологический анализ (а не только искусствоведческий) модернистской живописи.

В целом же, размышляя об авангардистском, модернистском искусстве XX в., мы согласимся с выводом И. Есаулова, что «это массовое либо индивидуальное гносеологическое *надругательство* над осмысленным и данным — от Бога — миром» (Есаулов 1992: 184). Однако самое плохое заключается в том, что по какому-то роковому закону надругательство в искусстве становится реальным ужасом в жизни. В этом и есть проклятие авангардизма.

Во всех разновидностях искусства содержание художественных произведений отражает исторические и социально-психологические особенности определенной эпохи, определенного отрезка времени. Ранее на примере живописи был сделан набросок постепенного разрушения, обездушивания, омертвления образа человека в модернистском (авангардистском) искусстве XX в. В настоящее время, в сущности, аналогичный процесс затронул и самые демократичные, массовые разновидности искусства, в том числе кинематограф и поп-музыку. Прежде всего это связано с явлением, получившим название «*массовая культура*» (масскульт)**. Содержание данного термина довольно четко проявляется через синонимические и близкие ему понятия: полуюльтура, эрзац-культура, поп-культура, люмпен-культура, развлекательная искусство, коммерческое искусство, кич (безвкусица, халтура). Причем все эти обозначения появились в работах западных теоретиков. Главной особенностью «массовой культуры» выступает ее «товарная и утилитарно-развлекательная направленность, не исключающая политических и пропагандистских устремлений» (Кукаркин 1981: 245).

Исследователь из ФРГ А. Ребсток так описывает становление масскульта: «После Первой мировой войны международные культурные монополии взяли на вооружение средства массового воздействия, в частности производство грампластинок, радио создало материальную базу для развития империалистической “мировой” культуры. В наше время эта культура находит свое выражение в огромных тиражах дешевых романов, комиксов, иллюстрированных газет и журналов, в криминальных телефильмах с их культом секса и убийств, наконец, в поп-музыке» (Ребсток 1973: 137). Анализ литературы,

* Примерно так трактовал творчество Пикассо психолог К.Г. Юнг (1932 г.), сближая его картины с произведениями больных шизофренией (Юнг 1992). Ныне деградация авангардизма достигла апогея, и ему приходится становиться постмодерном: ничего своего больше нет, остается только пародировать и извращать прежнее искусство. Например, выставлять комиксы по мотивам картин Рембрандта или писать «полотна» с помощью гениталий, как это было на московских выставках 2006 г. («Хроника», 28 июня 2006 г.).

** Анализ «массовой культуры» западного буржуазного общества были посвящены многие работы отечественных авторов (Ю.Н. Давыдов, З.И. Гершкович, С.Н. Иконникова, Е.Н. Карцева, Н.В. Корзун, А.В. Кукаркин, В.В. Поздняков, Е.П. Смольская, Т.В. Чередниченко и др.). Проблемы «массовой культуры» в условиях советского и современного российского общества социологически и психологически остаются по-настоящему не осмысленными и лишь затрагиваются в немногих публикациях.

посвященной «массовой культуре», и наши собственные наблюдения позволяют выделить *следующие характерные черты продукции масскультового искусства, а также используемые при ее создании приемы*: коммерческий успех и популярность любой ценой; развлекательность и занимательность любыми средствами; эксплуатация инстинктов и суеверий людей (насилие, секс, страх, мистика и т.д.); культ гедонизма и потребительства; схематизация и стереотипизация содержания; дегуманизация, аморальность, принижение традиционных человеческих ценностей; грубые ирония и пародизм, «черный юмор»; алогичность, ирреальность, наркотичность; безвкусица, редуцирование искусства к вульгарному зрелищу; дисгармония содержания и формы; манипулятивное использование социально-психологических механизмов внушения, подражания, заражения, конформизма; шокирование и провоцирование аудитории.

Так называемые «застойные явления», точнее, потребительские и эскаapistские тенденции, возникшие в 1970-х гг. в советском обществе, закономерно затронули и искусство, породив соответствующий поток произведений, отмеченных печатью «массовой культуры». Они стали активно внедряться в нашу аудиторию, прежде всего в виде западных кинофильмов и поп-музыки, а также переводных детективных, развлекательных романов и всевозможной изобразительной продукции поп-арта (зарубежные иллюстрированные журналы, выставки, мода). И тогда же, в 1970-х гг., элементы масскульта стали обнаруживаться и в нашем искусстве (кино, эстрада, беллетристика, изобразительное и прикладное искусство, театр).

Проиллюстрируем предпосылки этого процесса на примере динамики музыкальных интересов старших школьников. Учитывая ряд недостатков метода социологического опроса при выявлении подлинных музыкальных интересов, отметим, что он способен вполне адекватно отразить общие тенденции художественных интересов и вкусов. Списки 10 наиболее популярных среди старшеклассников крупных городов страны музыкальных произведений, составленные на основе опросов сотрудниками НИИ художественного воспитания АПН СССР в разные годы, свидетельствуют о том, что в 1968 г. в этот перечень вошли только классические произведения (к легкой музыке относится лишь вальс И. Штрауса, занявший 10-е место), в 1972 г. легкий жанр был представлен тремя опереттами и одной эстрадной советской песней (40 % списка), в 1977 г. в списке из 10 произведений уже преобладала легкая и развлекательная музыка: три оперетты, две советские эстрадные песни, рок-цикл Д. Тухманова и рок-опера «Иисус Христос — суперзвезда» занявшая 5-е место (70 % списка). Следует, правда, отметить, что в 1977 г. опрашивались только московские школьники. Результаты по всем названным произведениям (а не только по списку 10 самых популярных) показывают, что с 1968 по 1977 г. интерес к легкому жанру по сравнению с классической музыкой вырос с 18 до 52 %. Наиболее возросла популярность советской эстрадной песни и зарубежной поп-музыки (в 5 раз). Так постепенно шел процесс переориентации художественных ценностей и вкусов (Рабинович 1980).

Не случайно данные социологического исследования, проведенного в Челябинской области среди учащихся ПТУ, показали, что в 1964–1966 гг. для 99 % из них искусство являлось «учебником жизни», а в 1982 г. 96 % учащихся считали, что цель искусства — «давать наслаждение» (в смысле

развлечение) (Художественная культура 1982: 26). Об этом также свидетельствует репертуар кинофильмов второй половины 1970-х гг. и позднее, во второй половине 1980-х гг., возникновение видеосалонов и их уже сплошь масскультовый репертуар.

Фаворитом нашей «массовой культуры» вслед за поп-музыкой во второй половине 1980-х гг. стал «бунтарский» и «революционный» рок, как его нередко величают. Возможно, на Западе во время вьетнамской войны рок и был иногда таковым, у нас же он имел, скорее, инфантильно-анархичный и просто хулиганский характер. В то же время эволюция отечественной рок-музыки хорошо прослеживается на примере ленинградского рок-клуба, который «постепенно узурпировал функции коммерческой концертной конторы... переродился в организацию сугубо бюрократическую... коммерческие цели превозмогли всё прочее...» (Искусство Ленинграда, 1989, № 2, с. 92).

Фактически это можно сказать обо всем роке в масштабе нашей страны и мира. Зародившись в 1950-х гг. в США как танцевальный рок-н-ролл безо всякой идеологии, с середины 1960-х гг. он стал просто роком, изредка пытался быть политизированным, но в 1970-х гг. практически целиком был поглощен индустрией шоу-бизнеса (см. периодизацию развития рок-музыки американского исследователя М. Куртиса) (Саркитов, Божко 1989: 60)*. Всевозможный эпатаж, эксцессы и побоища на концертах — не более чем дозволенный западным истеблишментом диапазон вандализации нравов и падения моральных норм. Однако дело доходило и до убийств (например, во время исполнения рок-группой «Роллинг стоунз» песни «Симпатия к дьяволу» на концерте в Сан-Франциско прямо перед сценой убили молодого негра на глазах пассивной аудитории, музыкантов и снимающих концерт кинематографистов (Козлов 1989: 81). По данным «Журнала Американской медицинской ассоциации», у разных американских рок-групп в 53–57 % песен речь идет о насилии и в 60–61 % — о сексе (Наука и жизнь, 1990, № 7, с. 46).

Заслуги рока в борьбе за мир, против расизма, а в последнее время еще и в борьбе с наркотиками по здравому анализу выглядят довольно мифическими, так как провоцирование актов вандализма и агрессии, фактическое воспевание наркотиков, патологического секса, ухода из жизни, всевозможной мистики — практика гораздо более реалистическая, не говоря о безудержном делячестве, взятках и жульнической рекламе (хайпинг).

Лучшим доказательством примитивности, извращенности, мракобесия рок-музыки выступают ее творцы — от Элвиса Пресли до Оззи Осборна. Отдельные интеллектуальные личности типа Джона Леннона или Стинга, как всякое исключение, правила не отменяют. Более типичны рокмены вроде Мика Джаггера (солист из «Роллинг Стоунз»), о котором американский исследователь пишет: «Сообразительный юноша из средне-буржуазной семьи, он до сорока лет изображал из себя демона из низов... Кем он только ни притворялся — мужчиной и женщиной, гетеросексуальным и гомосексуальным... Он поставил себя вне закона, морали и политики, чихая на все... Он постоянно, но незаметно провоцировал инстинкты расизма, сексизма и насилия...» (Козлов 1989: 81). Или Элис Купер. «Сами за себя говорят названия

* Композитор Н.Н. Каретников пишет: «К концу 70-х наступила эра рока, того коммерческого жира, что пришел с рок-оперой и который теперь так обильно смазывает вращение массовой культуры во все области искусства» (Каретников 1990: 100).

его альбомов: “ Убийца”, “Добро пожаловать в мой кошмар”, и т.п. В своих шоу Купер имитировал самоистязание, повешение, убийство младенцев и многое другое» (там же: 12). Бас-гитарист панк-группы «Секс Пистолз» Сид Вишиос уже наяву зарезал свою любовницу в нью-йоркском отеле, а затем покончил с собой. Представители рок-музыки культивируют любые пороки и извращения. «Уловив одну из тенденций того времени — моду на бисексуальность, Дэвид Боуи одним из первых предложил определенную сценическую маску — образ мужчины-женщины... Некоторые рок-музыканты пошли на откровенную эксплуатацию запретных тем, связанных с вампиризмом и некрофилией, сатанизмом и колдовством» (там же). Отметим, что мы цитируем не какого-нибудь ненавистника рока, наоборот, его знатока и объективного историка, известного музыканта и руководителя группы «Арсенал» А. Козлова. В своей книжке «Одинокий камень» один из участников рок-ансамбля «Роллинг Стоунз» Б. Уаймэн делится воспоминаниями об образе жизни участников ансамбля. Очевидно, что алкоголь, наркотики и безудержный секс были главным в их жизни помимо рок-музыки. В частности автор похвально, что за два года он имел секс-связи с 278 девушками (Аргументы и факты, 1991, № 26). Поп-рок «звезда» Мадонна в фильме «В постели с Мадонной» мастурбирует бутылкой. На вопрос интервьюера по этому поводу она ответила: «Ну и что?! Держу пари, что зрителям это понравилось... Мне все равно. Я ничего не стыжусь, и уж тем более — своего образа жизни. Я, например, горжусь тем, что мой брат гомосексуалист — пусть об этом знают все» (Новости видео, 1991, № 8). Пожалуй, трудно найти другую социальную группу, помимо рок-исполнителей, где было бы так много наркоманов (жертвами наркотиков со смертельным исходом стали «звезды» рока Э. Пресли, Дж. Хендрикс, Дж. Джоплин, Дж. Моррисон, Б. Джонс и многие другие). Использование рок-музыкантами такого наркотика, как ЛСД, даже породило соответствующее направление — «едкий рок» (acid rock) — музицирование в состоянии наркотизации (Baumeister 1984). По меньшей мере, наивно полагать, что фестивали, вроде «Рок против наркотиков», могут способствовать борьбе с этим злом. Музыка, наркотическая по своему характеру, ориентирующаяся на подсознательную сферу и инстинкты, на вседозволенность и пренебрежение моральными нормами, никак не может оздоровить дух своей аудитории.

Но представители рока пытаются быть пастырями, кумирами и вожжами молодежи. Социальному психологу очевидно, что современная рок-музыка авторитарна и действует в стиле культа. Достаточно вспомнить и проанализировать «сценическое поведение» лидеров рок-групп — это весьма напоминает отношения: акцентуированный внушающий вожак, фюрер на сцене и толпа, ревушая, беснующаяся в зале, на стадионе, площади. На этом ажиотаже якобы бунтари от рока неплохо зарабатывают.

Композитор, музыкальный педагог и просветитель Д.Б. Кабалевский говорил в одном из своих выступлений: *«В искусстве, в частности в музыке, нравственное содержание — прежде всего воспевание добра и осуждение зла — является, можно сказать, его душой, смыслом его существования...»* (Кабалевский 1984: 16). А какие же ценности, идеалы и идеи несет аудитория рок-музыка? Безусловно, следует различать разные направления в ней. Однако в данном случае будем ориентироваться на основной, самый широкий поток рока. Начнем с зарубежного. Прежде всего, обращает на себя

внимание тот факт, что тексты западного рока в сущности недоступны нашей массовой аудитории: о переводе за исключением названий (да и то не всегда) на концертах, в программах радио и телевидения в 99 % случаев не заботятся. Впрочем, судя по высказываниям самих рок-музыкантов, а также исследователей рока (Chaffee 1985), слова не являются для рока слишком важными*. «Идол» металлического рока Оззи Осборн на вопрос, что дает его музыка слушателям, отвечает — «энергию», гастроли он запоминает «по инцидентам» — скандалам, массовым бесчинствам, происходящим на концертах. Ему вторит руководитель группы «Скорпионз». В интервью ленинградским журналистам он сказал, что смысл их выступлений заключается в передаче аудитории «положительного заряда энергии», «в инъекции позитивных эмоций при помощи жала скорпиона». Но сущность названия группы опровергает эти лукавые высказывания. Тем более что социологи, специалисты по року лютуют «Скорпионз» к «разрушителям культуры».

Что касается отечественной рок-музыки, иногда ее трактуют слишком расширительно, относя к ней даже В. Высоцкого (Саркитов, Божко 25–26). Вообще же диапазон рок-групп действительно очень широкий и пестрый. Тут и слепые подражатели самых примитивных направлений рока («тяжелый металл», панк-рок), и подражательный ретро-рок, и более самобытные группы, пытающиеся соединить рок с фольклором, а также группы, главное отличие которых в особом внимании к слову, к текстам, как бы впитавшие опыт авторской песни, хотя и у них немало вульгарного.

Именно последние разновидности, связанные с народной музыкой и авторской песней, на наш взгляд, имеют позитивный реальный потенциал для развития. Но именно самых самобытных средства массовой информации и замалчивают (например, таким был рано погибший Александр Башлачев). Во всяком случае, когда художественно чуткие люди, представители подлинного искусства защищают рок-музыку, они имеют в виду данные направления или старый танцевальный рок-н-ролл, ни на что другое не претендующий. Короче, пока что лучшее в роке — то, что не от него. Недаром популярные в 1990-х гг. песни «Русские» в исполнении группы «Санкт-Петербург» и «Россия» И. Талькова по сути с роком ничего общего не имеют, мало общего с ним имеют и многие романтические песни-баллады Б. Гребенщикова (последний, к сожалению, превратился в пропагандиста исключительно зарубежной рок-музыки и мистики, оснастившись для этого козлиной крашеной бородой не то дяди Сэма, не то языческого жреца).

Остановимся на результатах проведенного нами анализа содержания 168 текстов произведений профессиональных и самодеятельных ленинградских рок-групп, исполнявшихся в 1987–1988 гг. — в «золотой период» отечественного рока. Было проанализировано 132 текста 15 самодеятельных начинающих тогда рок-групп («Автоматический удовлетворитель», «Атолл», «Выход», «Лабиринт», «Оперативное вмешательство», «Солдаты металла» и др.) и 36 текстов песен 10 известных рок-групп, звучавших по радио и телевидению, в кинофильмах и в грамзаписи («Аквариум», «Алиса», «Авиа», «ДДТ», «Кино» и др.).

И в том, и в другом массиве текстов обнаруживаются одинаковые основ-

* Опрос 1200 американских школьников показал, что только 10 % из них смогли определить смысл рок-текста, 70 % ответили, что их привлекает музыка, а не содержание рок-песен (Корзун 1989: 13).

ные ценностные ориентации, идеи и лейтмотивы (хотя уровень версификации у известных групп несомненно выше). Однако первое, что бросается в глаза, — это *отсутствие в рок-текстах базовых общечеловеческих ценностей*, в том числе тех, которые, прежде всего, называются людьми в разных странах во время социологических опросов: семья, работа, добро, добрые отношения между людьми, любовь и дружба в их одухотворенном традиционном понимании, познание, творчество, наконец, дом и родина. Природа как ценность есть только в текстах Б. Гребенщикова. Наоборот, все эти ценности в той или иной степени высмеиваются и девальвируются. Негативизмом и патологичностью рок-тексты перекликаются с эстетикой декаданса и футуризма, в чем-то с ранними стихами В. Маяковского, но без их образной мощи и словесного мастерства. Мотивы 1913–1914 гг. деградированным эхом звучат в 1987–1988 гг., создавая симметричную кольцевую композицию века, как в типичной композиции стихотворения. Это лейтмотивы смерти, самоубийства, сумасшествия, одиночества, ненависти, агрессивности, грубого секса, города-ада. Тотальный сарказм, выраженный несравненно прямолинейней и вульгарней, чем у раннего Маяковского и футуристов, а вместе с их трагизма — вязкий пессимизм.

Анализ рок-текстов приводит нас к выводу о присутствии в них некоего психологического комплекса, близкого психопатологическому феномену *некрофилии* (любви к смерти), описанному Э. Фроммом (эгоизм, насилие, радикальный гедонизм, утрата смысла бытия). В рамках этого комплекса мы выделили несколько синдромов:

— синдром *наркотического гедонизма*, объединяющий всевозможные виды забвения, выступающие в рок-текстах как ценности (сны, ирреальное, «кайф», алкоголь, секс) («Нас манит алкоголь, он друг нам, а не враг» — группа «Выход»); исследователи, как известно, отмечают, что гедонизм является одной из основных характеристик современной молодежной субкультуры;

— синдром *агрессивной активности*, проявляющийся в воспевании бесцельной скорости и силы, в тотальном отрицании, лейтмотивах насилия и вандализма («Я здесь чужой, я там чужой, я ненавижу это всё», — группа «Алиса»);

— синдром *пессимизма и гибели* (мотивы смерти, самоубийства, одиночества, отчуждения, страха) («Я церковь без креста, я — память без добра, я — знание без стремлений. Погибшая звезда пропавших поколений... А завтра я умру...» — группа «ДДТ»).

Пожалуй, единственной положительной ценностью в рок-текстах является сам рок, рок-музыка, которая заменяет веру и надежду, труд и творчество, которая объединяет и сплачивает в некую общность, заменяющую семью и дружбу. Поэтому рок — это «тяжелый нектар», «металлический рай», «вечной музыки поток». Поэтому в рок-текстах фигурируют как герои «металлисты», «Битлз», «Боб» (Б. Гребенщиков), Нина Хаген и др. В 12 % проанализированных текстов присутствовала тема рок-музыки. Ценность рок-музыки для определенной части молодежи наиболее четко выразила группа «Крузи» (вне нашей выборки) в словах: «Рок — наша вера, наша звезда, с нами рок навсегда».

В ходе анализа выявился характерный контркультурный мотив противопоставления рок-музыки книге, искусству, вообще культуре и образованию. «Я подумал, что это бред, вешать на стену обветшавший портрет. И читать

ночью и днем» (группа «Оперативное вмешательство»). «Мажор со своей женой идет в БДТ, а мы с другом всю ночь пели хиты» (группа «Время любить»). «Топор я в руки взял. И стер с лица земли его творенье... Искусство — архаизм» (группа «Выход») и т.п. Очень редко в проанализированных текстах встречались мотивы, связанные с антивоенными, антипотребительскими и антиурбанистическими темами.

Наши наблюдения показывают, что *в общей тенденции рок- и поп-музыка становится все более дегуманизированной, утрачивая образ человека* и превращая его в демонического персонаж из комикса в металлическом роке, в робота или марионетку в брейк-дансе и рэпе, в вещь среди множества других вещей в коммерчески-потребительских поп-песенках. Потеря гуманистического содержания происходит в рок-музыке и за счет искажения естественного человеческого голоса всевозможными хрипами и визгами, нарочито изломанными, глумливыми интонациями (так почему-то понимается ирония), подмены мужских голосов женоподобными, и наоборот, за счет различных электронно-технических эффектов, машинизирующих голос. В принципе это тот же путь расчеловечивания, который уже проложен модернизмом, когда «грань между человеком и вещью как бы стирается», по выражению Томаса Манна, который так охарактеризовал в романе «Доктор Фаустус» произведение «Апокалипсис», созданное композитором-модернистом Левекюном (Манн 1959: 437). В романе композитор заключает союз с дьяволом, продав ему душу, и, в конце концов, сходит с ума. Так происходит с высоким модернизмом; *масскульт, рок только карикатурно повторяют модернизм.*

Но коммерческие интересы и манипулятивно-политические расчеты формируют лобби от рока на телевидении, радио, в прессе. На Ленинградском-Петербургском телевидении начиная с 1987 г. поп- и рок-музыка занимают все более доминирующее положение в музыкальных передачах для молодежи («Кружатся диски», «Музыкальный ринг», «Розыгрыш», «Поп-антенна», «Топ-секрет», «Нержавейка», «Частная вечеринка», «Поп-магазин», «Рок-галактика» и др.) и как обязательный компонент в любых молодежных программах и все чаще в программах общей предназначенности. В то же время цикл, посвященный народной песне («Живая песня»), исчез в 1988 г. и ничем не восполнен, серьезная симфоническая и камерная музыка молодых композиторов практически не звучит, специальные передачи для молодежи о классической музыке иссякли. Если телевидение регулярно знакомит с «рок-архивом», мифологизирует и канонизирует «Битлз», Элвиса Пресли, «Роллинг стоунз» и др., то в области фольклора, народной музыки ничего подобного не происходит. Русские песни с конца 1980-х гг. импортируются к нам А. Баяновой и Б. Рубашкиным из-за рубежа.

В дальнейшем народная музыка была изгнана со всех каналов российского телевидения (за исключением передачи «Играй, гармонь любимая» на 1-м канале, но после гибели Г. Заволокина программа была вытеснена аж на 7 часов утра, да еще раз в месяц) и радио, классическая музыка звучит только на телеканале «Культура». *В конце XX — начале XXI вв. везде царит западное, точнее американское и американизированное массовое искусство.* Это относится не только к СМИ, но и к кинорепертуару, клубно-дискотечной и концертной деятельности. По будним дням на радио «Россия» уже с утра (10 час. 10 мин.) звучит программа «Этот безумный мир» с подзаголовком

«Новости о жизни звезд», которая состоит из сплетен о личной и интимной жизни актеров кино и поп-рок-музыкантов, сопровождаемая преимущественно западной поп-музыкой. Передачу от 25 мая 2007 г. ведущий радостно закончил объявлением о приезде в Россию «рок-ветерана» Оззи Осборна, который сообщил миру о том, что только последний свой диск он записал на трезвую голову. Таким же «звездам» посвящены бесконечные концерты и шоу на телевидении, статьи, интервью и фото в журналах, газетах и ТВ-программах. Более того, запускаются специальные конкурсы, в которых аудитория должна проявить «эрудицию» не только в музыке и песнях, но еще и в личной жизни поп-идолов. А ещё нескончаемые «фабрики звёзд» и конвейеры «народных артистов».

Как справедливо считает известный петербургский джазовый музыкант (которого вполне можно признать настоящим экспертом в данной проблематике) Д. Голощёкин: «Всё задавлено попсой. Как здесь быть? Не знаю, потому что уже сделана главная работа по растлению человека, особенно молодого. Молодежь — главный потребитель и платательщик, который обогащает тех, кто занимается так называемым шоу-бизнесом» (АиФ-Петербург, 2007, № 17). Но музыкант хорошо понимает и корни, причины происходящего: «Я в молодости был абсолютно проамериканским человеком, жил джазом. Но неоднократные посещения США, контакты с коллегами показали, что, к сожалению, это страна доллара, и он стоит во главе всего. Россия идет по тому же пути, но еще более уродливо. Мы еще не успели устояться, вдохнуть воздух свободы после падения тоталитарной системы, только открыли рот, а уже всё поставлено на поток, на выжимание денег. Отсюда и культ попсы у нас как нигде» (Там же).

Даже государственное радио, которое традиционно отличается большей культурой и вкусом, чем телевидение, постепенно сдает свои позиции в художественном вещании. Анализ случайной выборки (при случайных включениях в течение дня автором фиксировалась любая музыка, звучащая по радио «Россия» в Петербурге) музыкальных произведений, исполнявшихся в августе — октябре 2006 г. (n = 160 произведений), показал, что в 55 % случаев звучит зарубежная музыка и соответственно 45 % — отечественная. Характерно, что народные и популярные советские (ставшие по сути народными) песни звучат практически только в концертах по заявкам петербургских слушателей. Само же радио «Россия», как это ни странно, русскую народную музыку (и тем более музыку других народов России) почему-то не передает. Зато англо-американская музыка звучит постоянно (70 % от всей зарубежной музыки).

Деградация музыкального вкуса и в сущности духовных ценностей затронула весь мир. Ежегодные конкурсы Евровидения этот процесс очень четко отражают (Семёнов 2006: 19). Финал «Евровидения-2007» в общем подтвердил выявленные нами ранее тенденции. Второе место получила «Верка-Сердючка» (украинский певец, изображающий женщину) со своим обычным вульгарным видеоклипом, да к тому же еще антироссийским. Третье место заняла российская девичья группа «Серебро», отличившаяся непонятной агрессивностью исполнения и понятной американизированностью. А первое место получила сербская певица нетрадиционной секс-ориентации. При анализе результатов «Евровидения» всегда возникает ощущение, что на распределение призовых мест несомненно влияет политический фактор.

Похоже, что влияет он, благодаря российским продюсерам, и на характер исполнения наших участников конкурса. Из года в год — *это исполнение в духе американской масскультовой продукции, конечно, на английском языке, и полный отказ от традиций и сущности многовековой русской культуры, впрочем, как и от других национальных культур народов России.*

Американская масскультура вытеснила более тонкий европейский стиль. Глобализация — это, по сути, американизация. В кино и видеоклипах побеждают спецэффекты, они выходят на первый план, загмевая игру актеров. Многие современные люди уже не способны воспринять тихое, нормальное исполнение. Поп-искусство сводится к тому, чтобы шокировать.

Культурно-художественная среда в наше время, как и природа, требует защиты от деградации и разрушения. Мы привели данные только по наиболее кричащим проблемам содержания художественной культуры. Но есть еще общее снижение уровня репертуара театров, упадок режиссерской и актерской этики. Театр сполз к развлекательному шоу, вслед за кинематографом эксплуатирует жестокость и эротику. Наблюдается эскалация китча и шокинга в изобразительном искусстве, появилась своеобразная панк-живопись и обычное шарлатанство, которое пытаются выдать за искусство. Поэзия издаётся микротиражами и стала поэзией для самих поэтов. Всё это присутствует в художественной жизни страны и вносит свой вклад в своеобразный морально-психологический климат времени. Ныне никто не хочет запретительства, в том числе и в искусстве, но *невозможно нормальное художественное, эстетическое развитие без государственной культурной политики, направленной духовными, гуманистическими ценностями.* Об этом постоянно напоминал Д.С. Лихачев, об этом говорил вскоре после своего избрания и продолжает говорить Патриарх Всея Руси Алексей II.

По мысли А. Швейцера, «культура является продуктом оптимистически-этического мировоззрения» (Швейцер 1973: 103). В 1920-х гг. этот великий этик и философ писал о западной цивилизации: «...как сейчас, так и во все последующие времена объяснить превратности нашей нынешней судьбы можно только тем, что мы пытались удовлетвориться культурой, оторванной от этики» (там же: 68)*. Это положение остается актуальным и сегодня.

В отечественной русской традиции искусство было неразрывно связано с *нравственностью*, что подчеркивал еще А. Хомяков. Все великое русское искусство XIX в. утверждало моральные и гуманистические ценности. «Сила русского искусства была в этике», — писал в дневнике М. Пришвин. Да и искусство XX в. в СССР, несмотря на авторитаризм и реальную жестокость командно-административной системы, в целом было человеческим и следовало нравственным нормам.

Тем более поражает современный дуализм, когда в социальной реальности повсеместно пропагандируют демократизм и толерантность, связанные с этикой ненасилия и гуманизмом, а в искусстве все более распространяется пошлый, аморальный коммерческий масскульт и агрессивный вульгарный авангард и постмодерн. Таким образом, капитуляция перед аморальным и криминальным капитализмом, произошедшая в нашей стране, сделала весь мир (за исключением немногих стран с религиозной идеологией) ареной

* Уместно вспомнить и вывод другого знаменитого философа XX века Л. Витгенштейна: «Этика и эстетика есть одно» (Collinson 1985).

псевдорыночного масскультовского искусства, которое в сущности уже ассимилировало и искусство авангардное. Оно вытесняет народное, серьезное и классическое искусство, лишая художественную культуру ценностной иерархии и превращая ее в бесформенный энтропийный процесс (следует отметить, что в настоящее время этому процессу в нашей стране противостоит только православно-христианское искусство). Но как справедливо отмечалось Э.В. Соколовым, «даже частичный неуспех деятельности, направленной на передачу культуры, чреват ростом социальной дезорганизации» (Соколов 1972: 207).

Антигуманную деструктивную сущность различных направлений искусства XX в. убедительно критиковали такие выдающиеся мыслители, ученые и художники, как Н. Бердяев, И. Ильин, В. Розанов, О. Мандельштам, А. Швейцер, Ч. Сноу, Э. Фромм, А. Моруа, Ж. Эллюль, В. Франкл, А. Солженицын и др. Одним из главных критиков был выдающийся социолог Питирим Сорокин, который пришел к следующему выводу: «...современное искусство — преимущественно музей социальной и культурной патологии... Покамест оно искусство поношения и унижения человека, оно подготавливает почву для своей же собственной гибели как культурной самооценности» (Сорокин 1992: 456). В конце XX — начале XXI вв. можно наблюдать подтверждение этих слов, искусство становится уже не только антикатарсическим, но и апокалипсическим. Постмодернизм же просто изжил искусство, превратив его в пародию, блеф и мистификацию. Но для современной России реальной разгул чернушного и кабацкого масскульта, смыкающегося с общей криминализацией и торгашеско-нуворишской вульгарностью нашей действительности. Безусловно, сейчас мы находимся в *антикатарсическом периоде* истории нашего искусства, который полностью соответствует кризису нашего общества, его морально-психологическому климату.

К счастью, история русской литературы и искусства знала иные периоды, отмеченные высочайшими взлетами духовности, этичности и художественного мастерства. Например, в 60–70-х гг. XIX в. в России одновременно творили писатели Ф. Достоевский, Л. Толстой, И. Тургенев, И. Гончаров, Н. Лесков, драматург А. Островский, поэты Ф. Тютчев, Н. Некрасов, А. Фет, композиторы М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, А. Бородин, П. Чайковский, живописцы И. Крамской, В. Перов, Н. Ге, И. Шишкин, И. Айвазовский, И. Репин и многие другие. В социально-психологическом плане представляется неслучайным, что активизация художественного творчества произошла после отмены крепостного права (1861 г.) и связана с определенным общественным настроением. Тогда же появились такие плодотворные коллективные объединения людей искусства, как «Могучая кучка» (содружество композиторов во главе с М. Балакиревым) и «Передвижники» (товарищество живописцев во главе с И. Крамским).

Другим, наиболее близким к нам по времени периодом подъема духовности, гуманизма и уровня мастерства в отечественной художественной культуре был период второй половины 1950-х — первой половины 1960-х гг. Он отмечен небывалым ростом популярности поэзии и авторской песни, целым рядом шедевров в кинематографе («9 дней одного года» М. Ромма, «Гамлет» Г. Козинцева, «Идиот» И. Пырьева, «Летят журавли» М. Калатозова, «Баллада о солдате» и «Чистое небо» Г. Чухрая, «Живет такой парень» В. Шукшина и др.), развитием театрального искусства (спектакли «Современника»

и «Театра на Таганке» в Москве, БДТ и театра им. Пушкина в Ленинграде и др.), расцветом «военной», «деревенской», «молодежной» прозы, содержательностью и разнообразием стилей в изобразительном искусстве, общей тягой к духовности, что выражалось, в частности, в необыкновенной популярности у молодежи органной музыки, сложного джаза, интеллектуальной литературы, в «открытии» древнерусской иконописи и церковного зодчества. Данный период также связан с позитивным социально-психологическим климатом в обществе, вызванным демократизацией и освобождением от «культы личности».

Подобные периоды в развитии искусства можно назвать *катарсическими*. Современный же затянувшийся период с конца 1970-х и особенно с конца 1980-х гг. — вполне *антикатарсический* (настроения и эмоции пессимизма, апатии, агрессивности, низкопробного гедонизма и вседозволенности, общая аморализация искусства, абсолютная непопулярность поэзии, упадок театра, засилье масскультового кино, музыки и беллетристики и т. п.).

Напрашивается параллель между началом XX и началом XXI веков. Сто лет назад Дмитрий Мережковский написал книгу «Большая Россия», где описал язвы тех лет (14). Но всё повторяется вновь — и декаданс, и развращение молодежи, и эскапизм — только зашедшие гораздо дальше. В начале XX века в богемной среде в моде был кокаин, а сейчас в ходу уже героин и другие наркотики потяжелее, причем среди самых разных слоев молодежи. Вновь России грозит Грядущий Хам, который низвергнет культуру до уровня хулигана и вандала.

Сумеет ли наша художественная культура преодолеть этот антикатарсический кризис? Это зависит от всего общества. Сумеет ли оно прийти к спасительным извечным ценностям Труда, Справедливости и Ответственности, Истины, Добра и Красоты, Веры, Надежды и Любви? Возможно, именно художники должны сделать первый шаг на этом пути, ведь искусство в силу своей образно-эмоциональной природы особенно сильно воздействует на настроения и эмоциональное состояние людей. Именно искусство создает общие наглядные *образы-представления*, которые управляют психикой и поведением миллионов, становятся эталонами и моделями для сознательного и неосознанного подражания. Но в принципе искусство будет таким, каким будет российское общество. Хватит у общества пассионарности, чтобы остаться самобытным, жить своей ментальностью и постепенно оздоровиться, или оно окончательно американизируется (правда, в меру своей обломовской неделовитости), задатки чего, к сожалению, прослеживаются и в государственной политике в сфере художественной культуры?

Если в начале XX в. до революции в русском искусстве в основном выражались индивидуалистско-капиталистический и православный менталитеты (основные герои — буржуазный индивидуалист и праведник), то в советское время в искусстве господствовал коллективистско-социалистический менталитет (нередко схематизированными героями были труженик, воин и вождь). С конца 80-х годов в российской художественной культуре снова преобладает выражение индивидуалистско-капиталистического менталитета, прежде всего в его прозаичных подражательных образцах (основные персонажи — одинокие супермены, аморалисты и аутсайдеры), а также массово-мозаичного и криминального менталитетов (персонификации всевозможных пороков и патологии, бандиты, современные вариации бедных «золушек» и богатых «принцев» и т.п.).

Вместе с тем усиливающееся значение приобретает православно-христианское искусство (не случаен массовый успех сериала «Идиот» по Достоевскому режиссера В. Бортко и кинофильма о монашеском подвижничестве «Остров» режиссера П. Лунгина). Ибо сильны корни тысячелетней христианской культуры в России. Страна противоречий и крайностей создала великое духовное искусство — от «Троицы» Рублева до святых в гимнастерках Петрова-Водкина, от «Слова о полку Игореве» до шолоховского «Тихого Дона», от православных церковных стихир и распевов XII века до ораторий и кантат Свиридова. Хочется надеяться, что эти корни и архетипы помогут нашей культуре проложить курс между чудовищами тоталитарного безличностного социализма и эгоистического хищнического капитализма. Российский художник не должен быть идеологическим бюрократам, винтиком или гайкой партийной машины, но он не должен становиться и расчетливым бизнесменом, рекламным агентом самого себя.

Настоящее искусство, безусловно, связано с глубоко духовной и сердечной человеческой мотивациями. Только тогда оно совместимо и с народной аудиторией и является катарсическим. Только тогда оно служит *необходимым искренним посланием от человека к человеку, от сердца к сердцу.*

Литература

- Бердяев Н. Кризис искусства. М., 1918.
- Бердяев Н.А. Судьба человека в современном мире // Новый мир. 1990. № 1. С. 207–232.
- Гаузенштейн В. Опыт социологии изобразительного искусства, М., 1924.
- Де Боно Э. Рождение новой идеи. М., 1976.
- Есаулов И. Генеалогия авангарда // Вопросы литературы. 1992. Вып. 3. С. 176–191.
- Кабалевский Д. Б. Музыка и музыкальное воспитание. М., 1984.
- Каретников Н. Н. Темы с вариациями. М., 1990.
- Ковалев А., Курляндцева Е. Визит в мастерскую художника. М., 1990.
- Козлов А.С. Рок-музыка: истоки и развитие. Ч. 1. М., 1989; Ч. 2. М., 1990.
- Корзун Н. Рок, игры и реклама. М., 1989.
- Кукаркин А.В. По ту сторону расцвета (Буржуазное общество: культура и идеология). 3-е изд. М., 1981.
- Мандельштам О. Проза. Энн Арбор, 1983.
- Манн Т. Доктор Фаустус. М., 1959.
- Мережковский Д. Большая Россия. Л., 1991.
- Рабинович Р.Г. Музыкальные интересы современной школьной молодежи // Проблемы теории и методики эстетического воспитания школьников / Под ред. М.Д. Таборидзе. Т. 1. Тбилиси, 1980. С. 116–123.
- Рибесток А. Что же такое «поп»-музыка? // Советская музыка. 1973. № 8.
- Розанов В. В. Мысли о литературе. М., 1989.
- Саркитов Н.Д., Божко Ю.В. Рок-музыка: сущность, история, проблемы. М., 1989.
- Семёнов В.Е. Евровидение как зеркало нашей духовной деградации (Комментарий социального психолога) // С.-Петербургский университет. 2006. № 18. С. 73–77.
- Семёнов В.Е. Искусство как межличностная коммуникация (социально-психологическая концепция). СПб., 1995.
- Соколов Э.В. Культура и личность. Л., 1972.
- Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992.
- Федотов Г.П. Судьба и грехи России (Избранные статьи по философии русской истории и культуры): В 2 т. Т. 1. СПб., 1991.
- Флоренский П. Иконостас // Богословские труды, 9. М., 1972.
- Художественная культура: проблемы и суждения. / Сост. С.С. Широков. М., 1982.
- Чегодаева М.А. Китч, китч, китч. М., 1990.

Шафаревич И. Две дороги — к одному обрыву // Новый мир. 1989. № 7. С. 147–165.

Швейцер А. Культура и этика. М., 1973.

Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке // Собр. соч. Т. 15. М., 1992.

Baumeister R.F. Acid rock: A critical reappraisal and psychological commentary // J. Psych. Drugs. 1984. Vol. 16 (4). P. 339–345.

Bell D. The Cultural Contradictions of Capitalism. New York, 1976.

Chaffee S.H. Popular music and communication research: An editorial epilogue // Comm. Res. 1985. Vol. 12 (3). P. 413–424.

Child I. L. Aesthetics // The Handbook of Social Psychology / Ed. by G. Lindzey, E. Aronson. Vol. 3. Reading (Mass.). 1969. P. 853–916.

Collinson D. Ethics and Aesthetics are one // Brit. J. Aesthet. 1985. Vol. 25. N 3. P. 266–272.

Ellul J. L'empire de non-sensé: L'art et la société technicienne. Paris, 1980.