

Все вышеизложенное служит основанием для вывода авторов о значимости введения специальных курсов по проблемам пола и любви как в средней школе, так и в вузе, там, где молодежь получает свою «социальную прививку» и «путевку во взрослую жизнь», а семья, школа и государство

должны стать триединой системой гендерного воспитания молодежи. Учитывая это триединство условий и уровней духовного воспитания и образования, можно будет рассчитывать на созревание реальных плодов возрождения российской духовности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Horkheimer M. *Autorität und Familie in der Gegenwart* // *Gesammelte Schriften*. Bd. 5. — Frankfurt am Main: Fischer, 1987. — S. 377–395.
2. Сорокин П. *Человек. Цивилизация. Общество* / Общ. ред., сост. и предисл. А.Ю. Согомонова: Пер. с англ. — М.: Политиздат, 1992. — 543 с.
3. Барт Р. *Мифологии*. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. — 314 с.
4. Брылина И.В. *Гендерное воспитание как социальная проблема // Гендерное образование в подготовке учителя: Матер. Всеросс. конф. (с международным участием). 25–28 октября 2007 г. — Томск: Изд-во ТГПУ, 2007. — С. 15–18.*

УДК 130.2

ВЛИЯНИЕ ФЕНОМЕНА ФОТОГРАФИИ НА РАЗВИТИЕ СОЦИАЛЬНОЙ ТЕОРИИ В XX ВЕКЕ

З.С. Беляков

Томский политехнический университет
E-mail: belyakov@inbox.ru

Представлено рассмотрение феномена фотографии как одного из объектов изучения в социальной теории в XX в. Предложен вариант экспликации взаимосвязей между эволюцией технических возможностей фотографии, изменением способов осмысления феномена фотографии в рамках социального знания и развитием социальной теории как таковой. Показана возможность определения названного типа взаимосвязи как влияния феномена фотографии на развитие социальной теории.

Ключевые слова:

Фотография, философия фотографии, социальная теория, социальная критика.

Изобретение технических средств массовой коммуникации лишило социальные концепции изящной простоты в объяснении процессов социального взаимодействия. Социальным теоретикам, философам и социологам потребовалось изобрести не только новые объяснительные модели, но и направить существенные усилия на пересмотр собственных базовых категорий, равно как и на изобретение нового понятийного аппарата. С другой стороны, концепции социальной критики с момента своего возникновения, озабоченные поиском такого типа обращения, который позволил бы привлечь как можно больше сторонников, единомышленников, (на худой конец) сочувствующих, обрел надежного союзника в лице средств массовой коммуникации. Язык средств массовой коммуникации, обладающий интуитивной очевидностью, высокой степенью воздействия и эмоциональной вовлеченности, быстротой распространения и легкостью тиражирования, казалось, решил основную проблему критики и должен был с легкостью привести к просвещению и вразумлению масс. Однако история развития социальных теорий в XX в. демонстрирует крайне противоречивые оценки феномена СМИ.

Настоящая работа представляет собой попытку историко-философского экскурса, призванного реконструировать процесс становления взаимоотношений средств массовой информации и социальных теорий минувшего столетия. В качестве объекта исследования в данной работе будут фигурировать феномен фотографии как пионер в индустрии масс-медиа, с одной стороны, и социальные теории, ориентированные на осмысление данного феномена, с другой стороны. Указанное сужение объекта исследования (в работе не будет предложено какой-либо всеобъемлющей критик СМИ или аналитики социального знания как такового) вызвано сложностью анализируемого феномена. Следует отметить, что изобретение цифровой фотографии вернуло фотографию из ранга «медиацинозавра» в ранг актуального технического ресурса организации социальной коммуникации. Таким образом, актуальность изучения влияния феномена фотографии на развитие социальной теории обретает новую силу в наступившем столетии, а, следовательно, историко-философская работа, результаты которой представлены в настоящей публикации, может выступить пропедевтикой для дальнейших исследований в названном направлении.

Наш анализ начнем с концепции фотографии В. Бенямина [1]. Отправной точкой размышлений названного мыслителя является критика культуры и социальная критика, развивающаяся в качестве комплексной стратегии критики познавательных возможностей социо-гуманитарного знания. Одной из ключевых претензий философа к сложившимся стратегиям осмысления и общества культуры является преобладание рационалистически моделей тематизации названных феноменов и процессов их трансформации. Заметим, что критика *ratio* является отличительным маркером социальных концепций XX в., однако, каждый из критиков предлагает свои варианты преодоления рационалистической парадигмы социального знания. В. Бенямин пытается сформулировать концепцию синтетической формы отношения к миру (социальной реальности в частности), которая вбирала бы в себя как рациональное, так и чувственное начало. Данный тип отношения автор определяет как миметический [1]. Мы не случайно использовали термин «отношение», поскольку В. Бенямин не выделяет процесс познания из общей суммы практик, ориентированных на обращение человека с миром.

В выделении познавательной активности из суммы всех типов практик деятельного отношения человека к миру философ усматривает влияние рационалистической парадигмы. Итак, альтернативный тип отношения к реальности должен отказаться от рационалистических методов познания, а следовательно, должен быть осуществлен не в понятийной, а в чувственной форме. Декларирование необходимости восстановления чувственного контакта человека и мира присутствует уже в проектах Возрождения, однако в теории В. Бенямина появляется идея медиума — технического посредника между человеком и миром — фотографии. На первый взгляд названная идея кажется парадоксальной — преодолеть отчуждение посредством технического опосредования. Попробуем разобраться в логике построения размышлений В. Бенямина, зачастую определяемых в непоследовательности и излишней метафоричности. Более внимательное изучение наследия мыслителя позволяет снять поверхностное обвинение в парадоксальности.

Коль скоро понятийное мышление должно быть преодолено, должна быть обнаружена некая его альтернатива. В качестве таковой альтернативы автор предает «образное мышление», где представление о мире принимает форму образа, а не понятия. Вариантом воплощения названной образной фиксации реальности философ считает фотографию. Фотография, будучи объектом искусства и результатом творческого осмысления реальности, является формой рождения чувственного отношения к миру на основе рационального. Говоря другими словами, фотография диалектична по своей природе, будучи рационально конструируема (включая техническую конструкцию), она позволяет порождать опыт чувственного проживания реальности, закрепленной в фотографическом обра-

зе. Таким образом, благодаря фотографии человек аккумулирует практически все возможные ресурсы: рациональные — там, где этого требует использование технического средства; творческие — в процессе создания кадра; чувственные — в части восприятия изображения. Однако какое значение названная тематизация имела для развития социальной теории?

Развитие концепции фотографии в работах В. Бенямина может быть условно поделено на два периода. В период написания «Краткой истории фотографии» философ рассматривает фотографию двояко. С одной стороны, как метод способный посредством практически бесконечных мутаций (монтажа, цитации и композиционной вариативности) разрушить застывшую форму искусства, а следовательно, и открытия пути к постижению истины. С другой стороны, он (парадоксальным образом) рассматривает фотографию как ауратическое искусство, способное передать и сохранить атмосферу ушедшего и беспрестанно ускользящего времени. Подобно тому, как в знаменитом пассаже о картине П. Клее «Angelus Novus» мыслитель усматривает разрушение истории безудержной гонкой прогресса: «Открыв рот в оцепенение, ангел смотрит на груды развалин, которые человечество оставляет в истории. Этот ангел, которого Бенямин называет ангелом истории, желает воскресить мертвецов к жизни и собрать все осколки в целое. Но штормовой ветер, который мы называем прогрессом, неудержимо уносит в будущее ангела, обращенного к нему спиной» [2].

Необходимо сказать несколько слов о концепции истории В. Бенямина. История, также как и искусство, выступает возможностью для раскрытия истины, однако, для того чтобы это случилось, и история и искусство должны быть разрушены. Замысел теории автора заключается в попытке создать альтернативную форму восприятия, суть которой заключается в освобождении от отчуждения наличного и могущественного гнета прогресса. Однако автор говорит не о деструкции, а о диалектике, в которой момент разрушения старого выступает условием рождения нового. Фотография как свидетельство ушедшего момента, по мнению мыслителя, может выступить окном в будущее. В. Бенямин рассматривает фотографию как возможность совершить инверсию, при которой фотография выступает не образом, видимым через объектив камеры, а средством повернуться и посмотреть через объектив назад в глаза фотографирующего: «гений средства проявляется в передаче человеческого субъекта, вплетенного в сеть социальных отношений» [3]. Таким образом, фотография является окном не только в мир реального, но и в мир потаенного, бессознательного, скрытого от человеческого глаза: «Ведь природа, обращенная к камере, — это не та природа, что обращена к глазу; различие прежде всего в том, что место пространства, освоенного человеческим сознанием, занимает пространство, освоенное бессознательным» [4].

Язык фотографии, в данном случае говоря посредством образов, выступает формой истинной сущности вещей. Основная трудность для интерпретаторов работ В. Беньямина заключается в том, что автор говорит о том, что революционный импульс искусства (и фотографии в частности) как средства разрушения наличного позволяет высветить скрытые социальные нарывы, но в то же самое время В. Беньямин настаивает на «невывразимом» характере истины, открывающейся в искусстве. Говоря другими словами, возможность социального (революционного) изменения заключается в откровении видения, которому в принципе нельзя придать социальную (интерсубъективную) размерность. Очевидно, что эта проблема беспокоила и самого В. Беньямина; его ответом на это стало переосмысление концепции фотографии, ознаменовавшее второй период в его творчестве.

Второй период в творчестве В. Беньямина связан с развенчанием ауратической природы фотографии. Следует отметить, что сомнения посещают автора и в первый (из выделенных нами) период. Уже в «Краткой истории фотографии» философ говорит о порабощении потенциала фотографии капиталистическим способом воспроизводства, который он усматривает в рекламе. Однако диалектика фотографии оказывается спасением для самой себя, которое она находит в конструктивном преобразовании собственной формы. В работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» автор говорит о том, что технический прогресс преобразует природу фотографии. Преобразуется сам опыт восприятия фотографического акта — из ностальгического «созерцания» он превращается в эффект шока.

Изменение фотографии соотносится с изменением роли фотографии в обществе и ее адресата. В. Беньямин говорит о рождении массового реципиента, захваченного стремительным бегом прогресса и утратившего способность к видению. Он говорит нам о силе фотографического образа, раскрывающегося через утрату первоначальной формы и утверждает, что разрушение формы во многом происходит в сознании, а не на столе монтажера. Массовый реципиент оказывается неспособным к рефлексивному созерцанию, доступному взгляду критика. Если критическая позиция (не стоит забывать, что В. Беньямин наделяет ее эрудицией интеллектуала, страстью коллекционера и наблюдательностью путешественника) позволяет построить вокруг образа фотографии игру контекста из отсылок, цитат и настроений, то массовый реципиент нуждается в «готовом продукте». Однако В. Беньямин далек от критики массового сознания, которая стала визитной карточкой Франкфуртской школы в послевоенный период, скорее он говорит о рождении новой формы восприятия реальности. Если старая фотография Э. Атже была способна изменить мир для единичного зрителя, то массовое распространение фотографии благодаря развитию технологии ее воспроизводства стало способно из-

менить мир как таковой. Философ рассматривает фотографию как предтечу революции, как окно в новый мир, который врывается в жизнь каждого, производя в ней переворот.

Эффект, который оказывает фотография на массового реципиента, В. Беньямин определяет как «непосредственную силу переживания» или шок. Сама фотография при этом также не остается без изменений — она теряет ауру. Одновременно она порывает с классическими канонами эстетики: авторством, уникальностью, оригинальностью, единичностью — теряет свою подлинность. Также автор отмечает, что благодаря этому фотография не умирает, а преобразуется, увеличивая свой разрушительный потенциал: «в тот момент, когда мерило подлинности перестает работать в процессе создания произведений искусства, преобразуется вся социальная функция искусства. Место ритуального основания занимает другая практическая деятельность: политическая» [5]. Однако возможности фотографии ограничены, и поэтому, по мнению автора, она должна уступить место следующему шагу прогресса — кино.

Таким образом, анализ феномена фотографии в работах В. Беньямина приводит к ориентации социальной теории на осмысление способов альтернативного типа отношения к реальности (в том числе социальной реальности), а как следствие, возможности концептуализации альтернативных оснований социальной коммуникации и установления социального согласия, а как следствие, экспликация нового ресурса для развития социальной критики. Важными (для последующей эволюции социальной теории) следствиями концепции фотографии В. Беньямина являются анализ роли технических средств в процессе массовой коммуникации, тематизация массового сознания и выявление беспрецедентных возможностей воздействия на массового реципиента. Помимо сказанного, необходимо отметить зафиксированное в работах немецкого философа изменение в структурах и природе восприятии информации массовым индивидом, что открыло и подготовило пути для философской проблематизации информационной компетенции человека в эпоху бурного развития технических ресурсов обработки, хранения и трансляции информации.

Названные интуиции В. Беньямина находят свое развитие в самых разноплановых социальных теориях XX в. Наиболее интересные варианты развития беньяминовских идей можно обнаружить в творческом наследии Ж. Бодрийяра и С. Зонтага.

Ж. Бодрийяр наследует социально-критический пафос философии В. Беньямина, однако теперь острие критики обращено на то, что ранее чаялось как спасение-образ. Ж. Бодрийяр указывает на то, что тематизированный В. Беньямином феномен тиражируемости или воспроизводства фотографии обретает всепоглощающий характер. Производство образов, которое согласно В. Беньямину должно было создать условия преодоления инструментализации разума и фетишизации вещи, само

превращается в инструмент производства ложной реальности.

Человек, следуя за интуицией В. Бенямина, обращается к образу как к способу познания истинной реальности, но оказывается его заложником: образ воспроизводит новый образ, превращаясь в непреодолимую завесу между человеком и миром. Фотография, внесшая свою лепту в увеличение плотности и интенсивности информационного потока в массовой коммуникации, становится первой ласточкой информационной волны, которая полностью лишает массового реципиента собственного основания. Одновременно это свидетельствует о необходимости нахождения новой концепции образа.

Принцип воспроизводства или тиражирования, который В. Бенямин тематизирует в связи с ростом технических возможностей фотографии, имеет еще один, менее очевидный, но не менее значительный смысл — рост воспроизводства образов в опыте и сознании индивида и масс. Однако, обретая свое бесконечно тиражируемое выражение в количестве, образ стремительно утрачивает качественные характеристики — становится абстракцией. Распространение фотографии формирует новый тип отношения к реальности и новую реальность, которые обнаруживает В. Бенямин, но оставляет без достаточного критического осмысления. Образ обретает статус особого гиперреального пространства, за которым уже не стоит какого-либо вещного субстрата, как и единой идеальной сущности. В данном качестве образ выступает разрушением классических бинарных оппозиций и концом метафизического взгляда на образ. Ж. Бодрийяр убедительно эксплицирует последствия данного процесса в социальных, производственных и экономических сферах.

Тематизированный мыслителем концепт «симулякр» позволяет определить наличие «ложного состояния подобия», при котором знак выступает не референтом, а альтернативой предмета, функционируя вместо (и независимо) от последнего. Если беняминовский критик монтажировал, перекраивал образ, чтобы, обращаясь в исторического материалиста, перекраивать историю, то Ж. Бодрийяр, говоря о господстве, говорит о господстве образа: «Если симулякр столь хорошо симулирует реальность, что начинает эффективно ее регулировать, то ведь тогда, по отношению к такому симулякру, уже сам человек становится абстракцией!» [6]. Не случайно, что В. Бенямин понимает фотографию в неразрывной связи с социальной памятью и историей — коль скоро фотография позволяет выявить скрытые болевые точки на социальном теле, то она позволяет разрушить обыденную фетишизированную логику вещей — позволяет «чесать историю против шерсти». Столь же неслучайно, что смерть образа позволяет Ж. Бодрийяру говорить о конце истории: «Фотография и кино внесли немалый вклад в секуляризацию истории, в фиксирование ее в визуальной, «объективной» форме взамен мифам, которые ее проносили» [7].

Воспроизводство уничтожает саму возможность появления альтернативного, Другого, чуждого, оно разрушает любую логику, поскольку отменяет саму возможность развития, будучи всегда «тем же самым», равным «самому себе». Фотография и ее потребитель захвачены единой страстью к воспроизводству сверх-точного, сверх-реального, того, что по мнению Ж. Бодрийяра более не является вещью, а следовательно, не отправляет ни к какой скрытой сущности, не несет никакого смысла. Фотография переходит в статус чистого средства, однако, поскольку это средство более не служит никакой цели и не несет никакого смысла, оно и не передает какого-либо избыточного сообщения, а само становится сообщением, воспроизводит само себя. Ж. Бодрийяр обыгрывает тезис М. Мак-Люэна «*medium is message*», указывая на то, что эра симуляции утверждает себя через смерть сообщения, которая закономерно выступает и смертью средства. Человек более не выступает субъектом коммуникации — он прибывает в «экстазе коммуникации», человек более не является адресатом и реципиентом некоего сообщения — он сам выступает функциональным моментом воспроизводства.

Производство фотографии более не является производством неких субъективных смыслов, замыслов и целей, оно представляет собой производство желаний, способа, которым объект поглощает и вытесняет всякую работу сознания, превращая ее в слепую технику воспроизводства. Стремление к фотографированию есть мания воспроизводства, побуждаемая в человеке его ненасытным желанием — желанием обладания, потребления. Но это не есть желание обладания вещью или потребления смысла — это желание получить наслаждение от приобщения (потребления) к стерильному, совершенному в своей пустоте и привлекательности миру симулякров: «Вы думаете, что фотографируете оригинальную сцену ради удовольствия, которое вы извлекаете из этого. На деле же это сцена желает быть сфотографированной. Вы — это просто дополнение производства. Предмет фотографирования только агент иронического явления вещей. Образ — это исходное средство для этой гигантской рекламной демонстрации, на которой покоится мир для себя, на которой покоятся объекты для себя, подавляющие наше воображение, вытесняющие наши страсти в мир, ломающие привычную картину вещей, за которую мы лицемерно цепляемся» [8]. Фотография более не проекция человека в мир и даже не способ интроецирования мира в себя, а исчезновение мира и человека — их смерть.

Идея «власти» образа, тематизированная Ж. Бодрийяром, находит свое этическое решение в работах С. Зонтаг. Следует отметить, что речь не идет о необходимости создания некоего «кодекса чести» фотографа, который позволил бы наложить официальный запрет на безостановочное воспроизводство фотографической пошлости. Этика в работах С. Зонтаг обретает фундаментальное значение, поскольку фотография (и история развития фотогра-

фии) есть тип создания новой визуальной этики или этики видения: «Вскоре после своего рождения фотография предложила, а затем и стала навязывать свою, новую этику видения, расширяя и меняя наши представления о том, на что можно и на что стоит смотреть» [9]. Однако, также как и Ж. Бодрийяр, С. Зонтаг указывает на то, что амбиции фотографии простираются далее, чем роль свидетельства реальности или способа ее документации, фотография становится сверх-реальным измерением. Максима информационной эпохи такова: быть — значит быть сфотографированным, а сфотографировать — значит приписать объекту съемки статус реального. Таким образом, способность фотографии, которая ранее была определена как этика, теперь может быть определена как политика.

Фотографическое видение есть проявление власти, а фотографирование агрессивный жест, ориентированный на захват, присвоение и обладание человеком или вещью: «...есть нечто хищное в процессе производства снимка. Сфотографировать людей значит нарушить их видение самих себя, поскольку при наличии знания о себе самих, они никогда не могут видеть себя подобным образом; это превращает людей в объекты, которые могут быть символически захвачены» [10]. Информационная эпоха делает власть фотографии нерушимой и безграничной.

Стремление человека обрести с помощью фотографии власть над пространством и временем приводит не к порабощению реальности, а к порабощению человека. Таким образом, политизированная этика С. Зонтаг обнаруживает два отчетливых контекста. *Во-первых*, это сопротивление реальности диктату имплицитных (идеологических) фотографических стандартов и оценок. Фотография — это способ отношения к миру, и этот способ может быть определен как пристрастный и агрессивный. И в этом смысле он неизбежно требует разработки особой этической концепции фотографии. *Во-вторых*, это проблема соотношения беспристрастности фотографа и социального участия. Однако С. Зонтаг обращается не к взгляду, направленному на мир через объектив, а к взгляду, направленному на мир через фотографию.

Фотография, вознесенная процессами визуализации культуры в центр конструирования социальной истории, выступает носителем знания о мире. Создавая «антологию образов мира», фотография выступает коллективной памятью общества, основанием для понимания, типизации и оценки действительности. Однако кичливое безразличие и нейтралитет фотографа обрели полное родство с менее продуктивным безразличием зрителя. В данном пункте пессимизм С. Зонтаг входит в резонанс с мрачными футуристическими прогнозами Ж. Бодрийяра. Основная опасность производства фотографий — это вогнать своего адресата в скуку. Будучи пресыщенным сценами насилия, льющимися с экранов телевизоров и фотоснимков, современный человек стремительно утрачивает способность чувствовать. Необходимость соответствовать неумолимо повышающемуся порогу чувствительности

заставляет масс-медиа создавать все более извращенные и сюрреалистичные образы страдания, в свете которых каждодневные сцены насилия в единичной человеческой жизни уже не в состоянии привлечь чье-либо внимание. Печальный диагноз С. Зонтаг, вынесенный современной культуре, свидетельствует о том, что фотографии все же удалось захватить реальность.

Таким образом, этика фотографии С. Зонтаг — это попытка привлечь внимание к проблеме ответственности масс-медиа. Автор настойчиво пытается показать коварность способа, которым фотография достигает иллюзорного нейтралитета. Этика С. Зонтаг — это этика социального соучастия, философия социальной ответственности и гуманизма. Однако, если в первой половине XX в. В. Беньямин еще мог как-то обозначить читателя своих работ, то свидетели смены веков Ж. Бодрийяр и С. Зонтаг испытывают очевидную трудность в подобном вопросе. К кому обращено критическое рассмотрение фотографии, кто является его адресатом? Возможно это коллега С. Зонтаг — левый интеллектуал, но и здесь нас ожидает разочарование, поскольку фотография, претендуя на объективность и непосредственность своего свидетельства, не может более рассчитывать на «наивный» взгляд — она перерождается в интерпретацию. Возможно, это коллега интеллектуал-фотограф Ж. Бодрийяра, но пресыщенные массы воплотили худшие подозрения В. Беньямина — адаптировавшись к шоку, они вовсе утратили способность чувствовать.

Представленный в работе анализ взаимосвязи феномена фотографии и социальной теории XX в. позволяет сделать следующие выводы. *Во-первых*, фотография из периферийного (маргинального) феномена переходит в разряд законных категорий социального знания. *Во-вторых*, аналитика феномена фотографии в рамках социального знания приводит к актуализации в поле социальных наук целого ряда знаковых явлений и процессов: появление и развитие массового сознания, становления общества потребления, переход потребления из сферы товарного потребления в сферу символического обмена, изменение способа понимания и описания реальности, трансформация процессов социальной коммуникации, поднимает вопрос о техническом отчуждении человека и т. д. *В-третьих*, исследования развития фотографии позволяют сформировать новое измерение социальной критики, ориентированной на исследование манипуляционного воздействия, переходу от рационального постижения к интуитивному проживанию информации, размывание информационной компетенции человека, порождение нового типа «механической» солидарности и рождение нео-идеологического пространства. Как следствие, это приводит к актуализации методологических, политических, идеологических и этических вопросов в сфере социального познания. Таким образом, взаимоотношение феномена фотографии и социальной теории в XX в. возможно определить как влияние.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Benjamin W. Über das mimetische Vermögen // Gesammelte Schriften Bd. II-1. – Frankfurt am Maine: Suhrkamp, 1989. – S. 210–213.
2. Van Reijen W. Philosophie als Kritik. Einführung in die Kritische Theorie. – Königstein: Hein, 1986. – 221 S.
3. Краус Р. Переизобретение средства // Синий диван. – М., 2003. – № 3. – С. 105–127.
4. Беньямин В. Краткая история фотографии // Избранные эссе. – М.: Медиум, 1996. – С. 66–91.
5. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Избранные эссе. – М.: Медиум, 1996. – С. 163–209.
6. Бодрийяр Ж. Система вещей. – М.: Рудомино, 2001. – 174 с.
7. Baudrillard J. Simulacra and Simulation. – Michigan: University of Michigan Press, 1994. – 164 p.
8. Baudrillard J. For Illusion Isn't The Opposite of Reality // Photographies 1985–1998. – Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz, 1999. – P. 129–135.
9. Зонтаг С. Взгляд на фотографию / Photographer.ru, Современная творческая фотография: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.photographer.ru/cult/theory/401.htm>, свободный. – 13.11.2008.
10. Sontag S. On Photography / S. Sontag – New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977. – 207 p.

Поступила 20.11.2008 г.

УДК 001.2;008.001

ТОЛЕРАНТНОСТЬ, МАССОВОЕ СОЗНАНИЕ, ОБЩЕСТВО, ГОСУДАРСТВО

О.Е. Радченко, С.А. Власова

Томский политехнический университет
E-mail: oer@sibmail.com

Исследование массового сознания представляет интерес в контексте его взаимосвязи с понятиями толерантности, общества и государства. Авторы рассматривают взаимосвязь массового сознания, общества, государства, акцентируя внимание на одном из её аспектов – мифологической составляющей массового сознания во взаимоотношении с обществом и государством. Формирование установки на толерантность социальных отношений испытывает определённое сопротивление со стороны бессознательных механизмов массового сознания и требует преодоления этих особенностей с помощью рациональных механизмов, с этой целью формируется государственный механизм общества.

Ключевые слова:

Государство, интолерантность, массовое сознание, общество, толерантность.

Определять содержание понятия массового сознания целесообразно через историческую перспективу. В этом отношении можно отметить, что история массового сознания как феномена общественной жизни, как и история изучения массового сознания достаточно сложна и противоречива. Сама проблема существования реального «массового сознания» и его субъекта, особого «массового человека» возникает в науке на рубеже XVIII–XIX вв. [1]. По мере укрепления и развития средневековых городов увеличивается плотность населения, соответственно, увеличивается и плотность контактов между людьми. Появляются отдельные вспышки явлений, относимых к массовой психологии, которые можно назвать лишь предварительными формами массового сознания, поскольку существовавший на то время уровень развития общества не позволял осознать и сформулировать реальное состояние общественного сознания населения. Обозначим, что появление и развитие средневековых городов само по себе уже являлось переходным состоянием, связанным со становлением нового общественного явления, нового образа жизни и новой культуры, что отражается на уровне сознания общества.

В данной ситуации можно говорить о том, что в это время происходила крупномасштабная социальная реформа, связанная со сменой типов общественного сознания, когда деструктуризация привычных его форм привела к тому, что они, будучи разрушенными, сменялись становящимися, но ещё в тот момент размытыми «неклассическими» формами [2]. Этот период также можно характеризовать как переходный от одного типа общества к другому.

Формально словосочетание «массовое сознание» начинает встречаться в литературе в середине XIX века. На рубеже XIX–XX вв. появляются считающиеся классическими труды Г. Тарда [3], Г. Лебона [4], Ш. Сигеле [5]. Более или менее определённое употребление понятия «массовое сознание» в качестве специального научного термина началось лишь в 20–30-е гг. XX века, что, на наш взгляд, можно связать с изменениями, происходящими в обществе. Как уже было отмечено выше, начало XX века характеризовалось приходом нового типа общества – массового общества, которое Х. Ортега-и-Гассет [6] охарактеризовал как «восстание масс». Возникла проблема выработки отношения к новому типу общества. Сложившаяся ситуация была охарактеризована как кризисная, поскольку об-