



Розділ 2

Мистецтво як носій культурної ідентичності: шляхи вдосконалення

УДК 7.01

Александр Голиков

ИСКУССТВО КАК ФОРМА ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ: ИДЕНТИЧНОСТЬ, ЗНАНИЕ, ОБЩЕСТВЕННОЕ СОГЛАСИЕ

Длительное время рассмотрение проблематики форм общественного сознания сводилось исключительно к марксистской интерпретации этого термина [6; 10–16; 21; 24; 25; 28]. Однако после крушения советской версии марксизма начались попытки применения этой категории в разных исследованиях, в том числе и в исследовании искусства [8]. Несмотря на эпистемологический отказ современной социологии от явного увязывания вопросов общественного бытия и общественного сознания в один (термино)логический узел, вопрос остаётся актуальным и значимым для социологии, изменившись лишь в том, что он латентизировался и превратился в малодискутируемый и терминологически, методологически и концептуально почти не обсуждаемый.

Между тем, становление новых отраслей в социологии (таких, как акторно-сетевая теория, непосредственно затрагивающая вопрос структуры общественного бытия), резкие изменения в системах бытия и сознания (прежде всего, связанные с глобализационными и даже, как утверждают некоторые теоретики, постглобализационными [23] тенденциями), а также частные проблематики изучения различных форм общественного сознания заставляют исследователей

вновь и вновь обращаться к тому, как понимать общественное сознание и что представляют собой те или иные его формы.

Именно этим обусловлены **актуальность** и **цель** нашей статьи, каковой является исследование искусства как формы общественного сознания в условиях современной Украины, его потенциала солидарности, способности к фабрикации общественного согласия и роли в системе знания (последнее **мы будем понимать так, как оно определяется** у Бергера и Лукмана – см. [4]).

Прежде всего, необходимо определиться с базовыми понятиями. «Общественное сознание по роду своего бытия локализовано как бы между организмом и внешним миром, на границе этих двух сфер действительности. Личное сознание – духовный мир отдельного человека, а общественное – духовная жизнь общества, идеальная сторона исторического развития человечества, народа, класса» [24, с. 126], и в этом смысле «общественное сознание существует как факт сознания только через свою приобщенность к реально функционирующему сознанию индивида» [там же]. С этой мыслью согласились бы как Э. Гидденс, согласно которому структуры актуализируются в практиках, или П. Бурдье, так и любой другой современный синтетический теоретик вплоть до Н. Лумана, поскольку «механизмом, реализующим превращение индивидуального сознания в общественное, а общественного в индивидуальное, является *процесс общения, коммуникации*» [24, с. 127]. Напомним, что именно коммуникация рассматривается Н. Луманом как метакод социального [18]. Причём не является принципиальным то, в какой сфере осуществляется эта коммуникация: в рамках искусства, науки, мифологии, экономики или политики – любая коммуникация социальна, любая социальность коммуникативна. Однако здесь нас подстерегает опасность впасть в редукционистскую крайность, от чего нас и предостерегают исследователи общественного сознания: «Когда рассматривают общественное сознание, то отвлекаются от всего индивидуального, личного и исследуют взгляды, идеи, характерные для данного общества в целом или для определенной социальной группы. Подобно тому, как общество не есть простая сумма составляющих его людей, так и общественное сознание не есть сумма “сознаний” отдельных лич-



ностей. Оно есть особая система, которая живет своей относительно самостоятельной жизнью» [24, с. 127].

Таким образом, общественное сознание представляет собой абстракцию, в которой исследователи заключают разнообразные «духовные» феномены и эпифеномены человеческой культуры, а точнее, – коммуникации, организованные в «особую систему», живущую своей «самостоятельной жизнью». Поэтому вопрос о субъекте общественного сознания, с нашей точки зрения, является в основном терминологическим. Безусловно, можно поставить вопрос о том, что является субъектом, способным принимать решения, воспринимать, оценивать, отражать (как главное свойство сознания) социальную реальность: общество или класс, группа или институт. Более того, этот вопрос выводит нас на такие острые и неоднозначные темы, как классовое сознание (по К. Марксу), как «реальный класс» и «классовый габитус» (по П. Бурдьё), однако в целом мы исходим из того, что сознание (как со-знание, то есть соприсутствие в знании) как таковое является сугубым феноменом и свойством индивидуальной жизни и индивидуальной реальности. Символика, эпифеномены культуры, ассоциации, связность знакового универсума – всё это, безусловно, важные атрибуты социальной солидарности, однако они существуют лишь благодаря их воспроизводству в индивидуальном сознании. Даже несмотря на такие феномены, как солидаризация или делегирование (самые частые случаи реификации общностей людей как субъектов принятия и проведения в жизнь решения), общественное сознание существует как рыхлый конгломерат установок, стереотипов, общепринятостей, докс (в значении Луи Пэнто [22]), непроговариваемого, самоочевидного, норм, правил, ценностей, идеалов, идеологий и т. п. Безусловно, этот конгломерат может быть иерархически упорядочен (прежде всего, на обыденно-практическом и научно-теоретическом уровнях структурирования общественного сознания). Рассматривая такие конгломераты, важно «расстаться с “демаркационистским” подходом, то есть взглядом на знание как на противопоставление науки и иных форм познавательной деятельности» [15, с. 9]. Не существует знания *точного* как иерархически возвышенного над знанием *повседневным*,

однако существует знание, *праксеологически воплощаемое*¹. Следовательно, значимы не сформулированность, не идеальная точность, не эпистемологическая точность, а практическая релевантность знания как продукта производства реальности. Это касается не только искусства: мораль или право также «суть лишь особые виды производства и подчиняются его всеобщему закону» [19, с. 589], то есть оказываются всего лишь продуктом (более или менее массовой и, безусловно, социальной) деятельности человека.

Несмотря на описание нами произведенного знания как конгломеративного или констеллятивного, оно, опираясь на практики, в силу этой опоры и конечной апелляции к ним, более или менее системно, последовательно и когерентно. Как указывают исследователи, разные типы социального знания «отличаются друг от друга в первую очередь тем, что связаны с решением различных познавательных задач и в соответствии со своими познавательными возможностями отображают различные аспекты реальности. Поэтому они дополняют друг друга <...> подобно тому, как дополняют друг друга в познавательном отношении наука и искусство» [14, с. 32]. Более того, эти грани подвижны, и отнести тот или иной эпифеномен однозначно и внеисторично к определённой форме общественного сознания чаще всего проблематично или вовсе невозможно. Главным же, что характеризует произведенное знание, является то, что это знание формулируется в категориях и режимах (то есть способах упорядочивания), характерных и социальных исключительно для той эпохи и того общества, в котором живёт индивид: «Колоссальным резервуаром, из которого индивид черпает знание, является исторически сложившаяся и все время пополняемая совокупность представлений и понятий, как она сложилась и зафиксировалась посредством речи в науке, искусстве, литературе и т. п.» [25, с. 13]. И именно потому наши связи категорий мышления и схем восприятия настолько для нас неproblemатичны и не требуют специфичной социальной и когнитивной работы, что «материал мышления и способы связи этого материала подверглись

¹ Как точно указал Л. Выготский, «нет более верного средства толкнуть ребенка на какой-либо негативный поступок, нежели подробно описать последний» [6, с. 259].



социальной обработке всей предшествующей историей развития человечества, историей науки, философии, искусства, техники, всего человеческого творчества» [25, с. 15]. При этом искусство, обладая особыми возможностями в реификации, натурализации, овеществлении, эмоционализации и включении биографии в историю (то есть задействие «личностных», микросоциальных, апеллирующих к непосредственной жизни и повседневности аргументов), здесь занимает особое место. «Учитель истории», упомянутый Бисмарком в контексте битвы при Садове, может конституировать и легитимировать, однако реифицировать, сделать наглядным, неproblemатичным и, следовательно, недискутируемым, может искусство. И именно этим объясняется то, что те же немцы через полвека после Бисмарка буквально «гонялись» за картиной Яна Матейко о Грюнвальдской битве.

Впрочем, далеко не все согласны с включением искусства (наряду с политическим сознанием, религией, нравственностью, философией) в список форм общественного сознания. Так, Уледов аргументирует, что «объект отражения» (в случае с искусством – дихотомия прекрасного и уродливого) описывает процессы духовной жизни, а не формы, в которых эти процессы протекают: «...речь должна идти о “формах” сознания, т. е. о структуре продуктов осознания бытия, а здесь *[в подобных постановках проблемы – А. Г.]* рассматривается вопрос об объекте отражения, специфике отражения. И формы *[приведенные нами выше – А. Г.]* являются скорее не формами сознания, а формами познания» [28, с. 64].

Осложняет анализ искусства и то, что искусство полимерно и многоаспектно: его можно анализировать как социальный институт, как специфическую активность, как социальное поле (по Бурдьё), как подсистему с уникальным системным кодом (по Н. Луману [18]), как форму общественных отношений, как материализованный продукт, как форму общественного и индивидуального сознания. Наш анализ концентрируется на искусстве как форме общественного сознания, и Г. В. Ф. Гегель приходит нам тут на помощь, характеризуя искусство как «мышление в формах и образах» [7, с. 109], как параллельный реальному мир воображения. Впрочем, сейчас некоторые выкладки Гегеля смотрятся наивно. Безусловно, не только мир обогащает чело-



века художественными образами, не только красота мира открывается человеку, не только мир красоты, добра и истины (чисто платоновская триада) социализируют человека, но и человек осваивает этот мир через предлагаемые категории, встраивает себя в социальное, научается способу согласия (или поводам для несогласия) с другими, повседневно и практически исследует, «что такое хорошо, и что такое плохо». При этом, заметим, искусство не представляет собой ничего уникального или особого (если не считать особостью специфику, тем или иным образом научно операционализируемую или описываемую) — оно усиливает возможности и когнитивный аппарат человека, расширяет и углубляет повседневный опыт (точнее говоря, трансцендентализирует его), модифицирует его восприятие мира и корректирует его интенции в этом мире ничуть не меньше, чем философия, мифология, религия. Искусство отличается в этом смысле скорее системной логикой воздействия, чем системной целью оно: инструментарий искусства, режим его воздействия, условия его применимости, микроэффекты и знаниевые эпифеномены, в которых существуют продукты воздействия со стороны искусства, существенно отличаются и легко опознаются (хотя даже это уже не является безусловным в современном мире). Именно поэтому искусство оказывается не монополистом в этой нише. Среди пространств самореализации искусство оказывается лишь одним из способов эмоционального, духовного и интеллектуального развития; в качестве способа моментального просвещения искусство проигрывает таким продуктам информационного общества, как интернет-мем, телесюжет, видеоролик или вирусная реклама, что связано с особенностями мышления большинства современных респондентов (пресловутой «клиповостью»).

Не в последнюю очередь это происходит ещё и потому, что искусство берёт на себя функцию деонтологизации — то есть описания того, какой жизнь могла бы быть, в какую сторону необходимо двигаться, какие проблемы в обществе существуют, что можно и нужно реализовать. Эта регулятивная амбиция, несомненно, присуща любой форме общественного сознания (религия, мораль, мифология) и практически любой социальной институции (образование, армия, медицина, церковь), однако далеко не все они манифестируют её в от-



крытую. Апелляция искусства к незыблемой (с его точки зрения) ценности красивого (эстетичного, что, заметим, терминологически далеко не синонимично, но синонимично социально), хотя и апеллирует к достаточно малоконтролируемой области чувственно-эмоционального, без труда дешифруется повседневными агентами как попытка диктовать свои нормы и правила, что вызывает соответствующее символическое и практическое сопротивление. Не исключено, что именно этим объясняются успех и популярность разнообразных форм «искусства безобразного» или «искусства индифферентности» – тем самым лиотаровским «крахом метанарративов», среди которых оказался и метанарратив искусства о красивом и уродливом.

Сохраняющаяся же за искусством сила воздействия объясняется, прежде всего, тем, что арсенал и инструментарий искусства принципиально остаётся вне рефлексий и теоретизирований, он представляет собой праксеологический синтез формы и содержания (и не этим ли объясняется массовое отторжение «абстрактного искусства», которое ввергает потребителя в непривычные для него практики восприятия искусства, оторванного от собственно содержания, и, следовательно, – в практики деконструкции интуитивно неочевидного синтеза?). Причём эта синкретичность (во многом напоминающая мифологическую синкретичность) распространяется, в том числе, на синкретизм знания, эмоций, праксиса, этики, а также на синкретизм прямого и опосредованного, синкретизм времени, синкретизм места (времени/места действия в произведении искусства и местонахождения/времени потребителя), синкретизм образа и смысла. Главная же синкретичность – синкретичность практик – в случае с искусством позволяет не разделять, не анализировать переживания, практики и ценности продуцента и консумента, с превращением консумента в (псевдо) продуцента. Тем не менее, поскольку художественный образ, действительно будучи достраиваемым каждую секунду сознанием воспринимающего субъекта, инспирируя и провоцируя соотношение «Я» и «не-Я», творя специфичную социальность, всё же воспроизводит неравные, в чём-то иерархические, и уж точно, неравновесные отношения продуцента и консумента-продуцента искусства. Фукоистское предупреждение об иерархичности знания и его «привязанности»



к властным отношениям и системам вовсе не элиминируется гадамеровской герменевтикой соавторства в производстве текста.

Иначе говоря, «обыденное сознание нагружено научными данными, нравственными и эстетическими нормами и идеалами, религиозными верованиями, которые транслируются и культивируются в данной культуре, оно обусловлено различными производственными и политическими практиками, в которых участвует субъект» [15, с. 10], и искусство воспринимается обыденным сознанием исключительно сквозь призму уже готовых схем, габитуализированных способов культивации и рекультивации. Именно поэтому в производстве согласия искусство может участвовать исключительно как со-производитель, в ином же случае продукты, пусть даже и нацеленные на производство согласия, будут наталкиваться на противоположную «реакцию среды», а именно – на отторжение и конфликтизацию взаимодействия с нарастанием скорости разложения ткани социального. В таких условиях ответственность деятелей искусства за образы, слова, идеи, их комплексы, транслированные в широкий общественный дискурс, возрастает.

В то же время, исследователи указывают, что «современное искусство и средства массовой информации, в свою очередь, также содействуют ухудшению моральной обстановки, делая чрезмерный акцент на гедонизме, активизируя исключительно потребительские инстинкты человека в угоду экономическим интересам шоу-бизнеса» [2], чему способствует сама маркетизация искусства и коммодификация его продукта. Вслед за беньяминовской технической воспроизводимостью продукта искусства приходит скорее бодрийаровская (см. [5]) невозможность-к-невоспроизводимости, то есть защищённость от копируемости. Этому способствуют как технические, так и социокультурные процессы.

Так, с одной стороны, «трансляция искусства сегодня осуществляется через телевидение. Во все времена молодёжь была активна и созидательна: посещала театры, музеи, выставки, художественные галереи, библиотеки, с энтузиазмом участвовала в просоциальной деятельности. В настоящее время <...> подавляющее большинство людей утратило былую активность и все свое свободное время предпочитает проводить в пассивном созерцании телевизора» [2]. Иначе говоря, в таких усло-



виях искусство теряет свою самостоятельную социальную онтологию, попадает в зависимость от технических условий своего существования (возможность или невозможность популяризации, экономическая окупаемость, доступность аудитории). Сам факт того, что «в современной культуре появились новые возможности музыкально-информационного сохранения (звукозапись и видеозапись), минующего сложные музыкальные формы, созданные человеком за его историю» [29, с. 4], мог бы приблизить человека к давно вымечтанной им утопии всеобщей доступности высших достижений человечества и культуры, однако работает, очевидным образом, совершенно иначе.

С другой же стороны, «нарастают тенденции взаимодействия и взаимовлияния художественной культуры и социальных процессов, высокого искусства и массовой культуры» [29, с. 5]. То есть искусство попадает ещё и в зависимость от социально-политических, социально-экономических, социокультурных, хронотопных характеристик своего бытия. Вместо того самого эстетического опыта «“пограничной ситуации”, погружающей человека в переживание подлинного бытия, позволяющей ощутить личности экзистенцию, дающей тот опыт трансцендентного, который и составляет нашу духовность» [17, с. 1039], искусство обращается к конформному обслуживанию социального порядка. Это, конечно, социологически не новый факт: так, ещё Маркс утверждал, что само произведение искусства создает публику, способную воспринимать искусство. Культура восприятия, по Марксу, характеризуется мерой, в которой восприятие есть активный процесс включения субъекта (как акта сопереживания) в процесс творчества [20, с. 28]. При этом Маркс куда больше говорил о деонтологии, а онтологически в начале XXI века наблюдается возникновение описанной выше системы «двойной зависимости», что, вкупе с обострением конкуренции за продуцирование легитимного дискурса, ставит перед искусством как формой общественного сознания и социальным институтом множество болезненных вопросов. А приводит это, в том числе, к тому, что, искусство теряет своего «компетентного потребителя», свою «целевую аудиторию», поскольку «даже произведения живописи, скульптуры, при создании которых ставилась цель изображения действительности такой, какой она

обычно нами воспринимается, могут быть верно “прочитаны” лишь в том случае, если мы владеем языком искусства, т. е., в частности, учитываем особенности данного стиля, принятые в нем способы изображения и т. д.» [16, с. 248].

Иллюстрацией этой «новой двойной зависимости» являются результаты исследований, проведённых на кафедре социологии ХНУ имени В. Н. Каразина, согласно которым искусство и практики, с ним связанные, если и воспроизводятся молодёжью Украины, то зачастую в наиболее доступном техническом варианте – в виде прослушивания музыки [1].

В таких технических и социокультурных условиях функционал искусства по фабрикации согласия и, в конечном итоге, социальных идентичностей (культурных, исторических, религиозных, национальных) радикально сужается. Ситуация же «двойной зависимости» и «двойной конкуренции» (при которой искусство вынуждено конкурировать как с внешними инстанциями производства легитимного знания, так и внутри самого себя) приводит к тому, что в общественном сознании всё более распространённой становится марксистская по духу мысль о классовости искусства, а следовательно – его идеологичности [28, с. 161]. И, хотя «далеко не все содержание искусства может быть отнесено к идеологии, искусство в художественных образах воспроизводит действительность, в том числе и сознание общества во всем его многообразии» [там же], потенциальная аудитория искусства воспринимает его как легитимного продуцента смыслов, знаний, согласия и идентичностей только в случае, если она заранее с ним, искусством, согласна. Альтернативой является ситуативный или стратегический союз искусства с другими инстанциями и институтами: «Осознание необходимости интегрированного взгляда на развитие разных видов искусств инициировало исследования искусства как единого, синкретического явления, имеющего общие социокультурные основания и родственную систему выразительных средств, жанровые и формообразующие возможности» [3, с. 87], при котором искусство, с одной стороны, консолидируется внутренне (избегая, тем самым, одного из аспектов вышеописанной «двойной конкуренции»), с другой же – обретает союзников экстернально (в науке, медиа, го-



сударстве, идеологии). Но это, безусловно, не освобождает искусство и человека, а также, безусловно, превращает продуцирование консенсуса в навязывание конформизма, что всё-таки несколько различается. Вместо того, что чаще всего позиционируется как базовый функционал и социальная легитимация искусства как формы общественного сознания, а именно – «соответствующее интересам данного общества воспитание людей, которое осуществляется через познание действительности и эмоциональное воздействие на общество» [25, с. 238] в рамках социальной активности «по законам красоты, выражающей собой эстетическое отношение к действительности» и «оценивающее, эмоциональное осмысление действительности», по которому можно было бы «судить об эстетическом сознании людей данного общества», поскольку «искусство выражает собой все реальное общественное сознание определенной эпохи» [28, с. 126], мы встречаем либо социальную, либо техническую дефункционализацию искусства. Искусство оказывается либо не универсальным (когда оно «закрывается» в «камерных уголках самовоспроизводства» и не достигает своих адресатов), либо незначимым (когда оно не апеллирует к высшим целям и идеалам, не предлагает образцов для действия), либо объектом конфликтов (когда продуцируемое им согласие оказывается той самой «художественной правдой», которая далека от истины²).

Таким образом, искусство, как и другие формы общественного сознания, воплотив и зафиксировав двойной прыжок из природной обречённости и несвободы к социальному освобождению³, превра-

² Однако если для художника, воспроизводящего социальный тип, важна художественная правда, то учёный ориентирован на объективную истину, познание которой требует выработки соответствующих научных категорий, и, прежде всего, понятия «тип социальности» [14, с. 164].

³ «Исследования культуры первобытного общества убедительно доказали, что в эволюции человека существуют два скачка... Первый непосредственно связан с началом изготовления орудий, переходом от стадии животных, предшественников человека, к стадии формирующихся людей, которыми являлись питекантропы... Второй момент представляет собой происшедшую на грани раннего и позднего палеолита смену палеантропов людьми современного типа. Первый скачок означал появление социальных закономерностей, второй – установление их полного и безраздельного господства в жизни людей» [9, с. 2336].

тилось к XX веку в могучий инструмент продуцирования согласия и идентичностей. Однако конфликты и противоречия, обострение (в том числе дискурсивной) борьбы, утрата искусством своей свободы, а также ситуация его камернизации, «возвышения над потенциальным потребителем» (когда потребителем в режиме «со-творчества» может стать исключительно хорошо подготовленный, квалифицированный и компетентный контрагент) привело к кризису искусства как формы познания. Безусловно, искусство не может «заменить собой всех форм познания мира, всей культуры», всё, что ускользает из его поля зрения, «компенсируют другие формы духовного постижения мира» [27, с. 22]. И, несомненно, «воспитательный потенциал искусства весьма велик. Оно являет собой и важнейший способ познания окружающего мира, и инструмент исправления общественных нравов, и механизм нравственного становления и развития человека, и средство успешной социальной коммуникации» [2]. Однако процедуры, алгоритмы и протоколы (вос)производства и (ре)легитимации знания, согласия, идентичностей, господствовавшие в течение длительного времени, очевидным образом проблематизировались, что требует как со стороны искусства (как социального института и социокультурной общности людей), так и со стороны науки целенаправленных усилий по исследованию и исправлению ситуации.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Агамирмян Л. В. Досуговые практики как фактор социализации городских и сельских подростков [Текст] / Л. В. Агамирмян // *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. — 2015. — № 35. — С. 92–98.
2. Аскарова Г. Б., Сабекия Р. Б. Роль искусства в формировании духовности личности [Текст] / Г. Б. Аскарова, Р. Б. Сабекия // *Современные проблемы науки и образования*. — 2014. — № 6. — С. 952.
3. Бегишева М. Б., Журкобаева А. Х., Rogozin И. П. Искусство как системный, многовидовый феномен [Текст] / М. Б. Бегишева, А. Х. Журкобаева, И. П. Rogozin // *Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук*. — М. : Научное изд-во «Институт стратегических исследований», 2016. — № 1-1. — С. 87–90.



4. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания [Текст] / П. Бергер, Т. Лукман. — М. : Медиум, 1995. — 323 с.
5. Бодрийяр Ж. Ксерокс и бесконечность [Текст] / Ж. Бодрийяр // Прозрачность зла. — М. : Добросвет, 2000. — 258 с.
6. Выготский Л. С. Педагогическая психология / под ред. В. В. Давыдова [Текст] / Л. С. Выготский. — М. : Педагогика, 1991. — 480 с.
7. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. [Текст] Т. 1. / Г. В. Ф. Гегель. — М. : Искусство, 1968. — 312 с.
8. Гнатив З. Я. Украинское искусство как культурная практика и форма общественного сознания в измерении музыкальной антропологии [Текст] / З. Я. Гнатив // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. — 2013. — № 4. — С. 147–150. — (Серія «Педагогіка»).
9. Гончаров В. Н., Попова Н. А. Духовная культура общества: к проблеме ранних форм отчуждения [Текст] // Фундаментальные исследования / Северо-Кавказский федеральный университет. — 2014. — № 9–10. — С. 2336–2339.
10. Демичёв В. А. Общественное бытие и общественное сознание [Текст] / В. А. Демичёв. — Кишинёв : Ун-т, 1970. — 167 с.
11. Егоров А. Искусство и общественная жизнь [Текст] / А. Егоров. — М. : Советский писатель, 1959. — 408 с.
12. Иванов В. Я. Человеческая деятельность – познание – искусство [Текст] / В. Я. Иванов. — Киев : Наук. думка, 1977. — 251 с.
13. Келле В. Ж., Ковальзон М. Я. Теория и история: (Проблемы теории исторического процесса) [Текст] / В. Ж. Келле, М. Я. Ковальзон. — М. : Политиздат, 1981. — 288 с.
14. Келле В. Ж., Ковальзон М. Я. Формы общественного сознания [Текст] / В. Ж. Келле, М. Я. Ковальзон. — М. : Госполитиздат, 1959. — 264 с.
15. Лекторский В. А. Познание в социальном контексте [Текст] / В. А. Лекторский. — М. : ИФ РАН, 1994. — 174 с.
16. Лекторский В. А. Субъект, объект, познание [Текст] / В. А. Лекторский. — М. : Наука, 1980. — 358 с.
17. Лукманова Р. Х., Столетов А. И. Роль эстетического в становлении личности [Текст] // Вестник Башкирского университета / Р. Х. Лукманова, А. И. Столетов. — 2012. — Т. 17. — № 2. — С. 1038–1041.

18. Луман Н. Что такое коммуникация? [Текст] / Перевод с нем. Д. В. Озирченко / Н. Луман // Социологический журнал. — 1995. — № 3. — С. 114–125.
19. Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений [Текст] / К. Маркс, Ф. Энгельс. — М. : Политиздат, 1956. — 700 с.
20. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения [Текст]. — Т. 46. — Ч. I. / К. Маркс, Ф. Энгельс. — М. : Политиздат, 1968. — 559 с.
21. Михайлов Ф. Т. Общественное сознание и самосознание индивида [Текст] / Ф. Т. Михайлов. — М. : Наука, 1990. — 222 с.
22. Пэнто Л. Доска интеллектуала [Текст] / Л. Пэнто // Socio-Logos-96. — М. : Socio-Logos, 1996. — С. 32–38.
23. Сафонов А. Л. Постглобализация: этнополитические аспекты [Текст] / А. Л. Сафонов // Историческая и социально-образовательная мысль. — Вып. № 3. — 2013. — С. 127–134.
24. Спиркин А. Г. Сознание и самосознание [Текст] / А. Г. Спиркин. — М. : Политиздат, 1972. — 303 с.
25. Спиркин А. Г. Происхождение сознания [Текст] / А. Г. Спиркин. — М. : Гос. изд. полит. литературы, 1960. — 470 с.
26. Стёпин В. С., Уледов А. К. Структура общественного сознания [Текст] / В. С. Стёпин, А. К. Уледов. — М. : Мысль, 1968. — 330 с.
27. Стёпин В. С. Теоретическое знание [Текст] / В. С. Стёпин. — М. : Прогресс-Традиция, 1999. — 390 с.
28. Уледов А. К. Структуры общественного сознания. Теоретико-социологическое исследование [Текст] / А. К. Уледов. — М. : Мысль, 1968. — 324 с.
29. Шиповская Л. П. Музыка и общество: социологический аспект (развитие и состояние музыкального общественного сознания) [Текст] / Л. П. Шиповская // Сервис plus. — Черкизово, Российский государственный университет туризма и сервиса, 2013. — № 1. — С. 3–9.