

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра філософії та релігієзнавства

Магістерська робота

(освітній ступінь – «магістр»)

на тему: «**Теодор Адорно як критик популярної культури (за працею
“Індустрія культури”)**»

Виконав: студент 2-го року навчання,
спеціальності 033 Філософія

Карпович Олександр Вячеславович

Керівник: Циба Вячеслав
Миколайович кандидат філософських
наук, доцент

Рецензент:

(прізвище та ініціали)

Кваліфікаційна робота
захищена з оцінкою

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2024 р.

Київ 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДРУНТЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Т. АДОРНО ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРИ	11
1.1 Діалектика як метод критики Т. Адорно культури: вплив гегельянства, марксизму та психоаналізу	11
1.2 Основні категорії аналізу культури як виробництва (псевдокультура, художній фетишизм, стандартизація, репресивність, функціональний мімезис, кіч).....	20
РОЗДІЛ 2. КРИТИЧНИЙ АНАЛІЗ ПОПУЛЯРНОЇ КУЛЬТУРИ У НЕОМАРКСИЗМІ Т.АДОРНО:	37
2.1. Роль і місце авангардного мистецтва у рамках буржуазної культури	37
2.2. Критика популярної музики як модель критики індустрії культури	42
2.3. Методологічні знахідки та недоліки у підході Т. Адорно до сучасної культури	55
ВИСНОВКИ	68
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	70

ВСТУП

Актуальність дослідження. У сучасному світі популярна культура виступає як невід’ємна складова нашого повсякденного життя, пронизуючи його в різних проявах – від музики та кіно до реклами та соціальних мереж. Однак, за великою кількістю розваг та розважальних продуктів стоїть питання про їхню якість та вплив на суспільство. В контексті цього розгляду, філософські дослідження Теодора Адорно, зокрема його робота "Індустрія культури", мають особливе значення. Адорно – це вчений, який ретельно аналізує механізми створення та функціонування популярної культури, розкриваючи її вплив на мислення, почуття та поведінку людини. Його критика відображає важливі аспекти відчуження та комерціалізації в масовій культурі, спонукаючи нас до глибшого розуміння та рефлексії щодо власного співвідношення з ними.

Значення Адорно як одного з найбільш впливових мислителів ХХ століття, який розвивав критичну теорію щодо культурних і соціальних процесів. Вивчення його праці "Індустрія культури" дає змогу глибше аналізувати, як сучасна популярна культура впливає на формування ідентичності, смаків та свідомості мас. Він звертав увагу на те, як культурні товари перетворюються на засоби масового виробництва, що призводить до їхньої стандартизації та комерціалізації, зменшуючи їх художню вартість та можливість викликати глибокі переживання.

Розуміння цих процесів, особливо у контексті постійної еволюції медіа та технологій, стає ключовим для аналізу сучасних культурних тенденцій та викликів, які вони ставлять перед суспільством. Вивчення Адорно дозволяє висвітлити важливість критичного підходу до споживання культури та виховання культурної обізнаності та смаку в умовах домінування масової культури.

У цій дипломній роботі було здійснено спробу розкрити ключові ідеї та концепції Т. Адорно щодо критики популярної культури, а також проаналізуємо

їхнє значення у контексті сучасного світового культурного дискурсу. робота Т. Адорно "Індустрія культури" вважається класичною в галузі культурної критики. Вона сприяла формуванню критичного підходу до аналізу популярної культури та масових медіа. Варто чи важливо не лише представити та розкрити погляди Теодора Адорно на популярну культуру, але й дати відповіді на питання про їхню актуальність у сучасному світі та їхнє значення для розуміння сучасних культурних процесів.

Стан наукової розробки теми . На Заході інтерес до теорій Адорно та Школи Франкфурта зародився відразу після Другої світової війни, але особливий розвиток отримав у 1960-70-х роках, коли його роботи стали актуальними в контексті культурних та студентських рухів. Дослідники як М. Хоркгаймер, Г. Маркузе та інші співробітники Франкфуртської школи також внесли вагомий вклад у ці студії. Вивчення популярної культури через призму їх теорій продовжує залишатися популярним у академічних колах.

Загальні риси західних досліджень включають критику комодифікації культурних виробів і вплив капіталізму на культурні процеси. Важливою є також тема зниження критичного потенціалу мас через їх культурне "обеззброєння" культурною індустрією.

Позитивні риси таких досліджень полягають у глибокому розумінні культурних механізмів та здатності пояснити вплив медіа та індустрії розваг на суспільство. Недоліки можуть включати відносно вузький фокус на негативні аспекти популярної культури, що іноді може призводити до переоцінки її деструктивного впливу, ігноруючи позитивні аспекти.

Вчені та філософи активно вивчають ідеї Адорно щодо впливу індустріалізованої культури на суспільство, а також його погляди на механізми виробництва та споживання культурних продуктів. Його концепції викликають широкий інтерес у галузі культурології, медіа-студій, соціології та філософії.

Об'єктом дослідження є популярна культура як феномен сучасного суспільства. Це включає різні форми масової комунікації та мистецтва, такі як

кіно, телебачення, музика, реклама і інтернет-контент, які виробляються та споживаються на великому масштабі і значно впливають на соціальні норми, цінності та поведінку індивідів.

Предметом дослідження є критичний аналіз та інтерпретація поглядів Теодора Адорно на популярну культуру, як вони були викладені в його праці "Індустрія культури". Це включає дослідження концепцій стандартизації, пасивного споживання, комерціалізації культурних продуктів та їх впливу на формування культурної свідомості та ідентичності.

Метою цієї дослідницької роботи є розуміння та ґрунтовний аналіз цілісний систематичний аналіз поглядів Теодора Адорно на популярну культуру та її вплив на суспільство. Зокрема, ми спрямовуємося на такі **завдання**:

1. Аналіз основних теоретичних концепцій Адорно щодо природи та розвитку популярної культури, зосереджуючись на поняттях таких, як культурна індустрія, масова продукція та культурне відчуження.
2. Вивчення критичного ставлення Адорно до феномену популярної культури, включаючи його аналіз комерціалізації та стандартизації культурних продуктів.
3. Дослідження впливу популярної культури на мислення, почуття та поведінку сучасного суспільства згідно з поглядами Адорно.
4. Розгляд можливостей застосування концепцій Адорно для аналізу сучасних культурних явищ та тенденцій.

Структура дипломної роботи: робота складається з 2 розділів котрі в свою чергу поділені на підрозділи

Розділ 1. Теоретичне підґрунтя інтерпретації Т. Адорно проблеми культури

У першому розділі розглядається теоретичне забезпечення для інтерпретації поглядів Теодора Адорно на проблеми культури. Основна увага приділяється діалектиці як методу критики, що вплинув на Адорно через гегельянство, марксизм та психоаналіз. Далі розглядаються основні категорії, які

використовує Адорно для аналізу культури як виробництва, зокрема псевдокультура, художній фетишизм, стандартизація, репресивність, функціональний мімезис і кіч.

Розділ 2. Критичний аналіз популярної культури у неомарксизмі т. Адорно

Другий розділ присвячений критичному аналізу популярної культури в рамках неомарксизму Теодора Адорно. Розглядається роль та місце авангардного мистецтва в буржуазній культурі, а також критика популярної музики як модель критики індустрії культури. Після цього обговорюються методологічні знахідки та недоліки у підході Теодора Адорно до сучасної культури.

Теоретико-методологічні засади дослідження.

Дослідження ґрунтується на основних принципах критики Теодора Адорно щодо популярної культури. Адорно підкреслював необхідність розуміти механізми виробництва та споживання культурних продуктів, а також їхній вплив на суспільство.

Дослідження використовує поєднання філософських та соціологічних підходів до аналізу популярної культури. Це дозволяє охопити як культурні, так і соціальні аспекти досліджуваного явища.

Для дипломної роботи методологія дослідження включає декілька ключових компонентів. По-перше, глибоке теоретичне занурення в праці Теодора Адорно, з особливим фокусом на його роботу "Індустрія культури". Це передбачає аналіз та інтерпретацію його концепцій щодо культурної стандартизації, комерціалізації та впливу культурної індустрії на суспільство.

По-друге, критичний аналіз сучасних проявів популярної культури для ілюстрації та перевірки теорій Адорно. Це може включати вивчення популярних медіа, рекламних кампаній, фільмів, музики тощо, аби виявити, як ці теорії відображаються в реальних культурних продуктах та споживанні.

По-третє, застосування критичної теорії для аналізу даних, зібраних під час дослідження. Це може включати застосування методів критичного дискурс-аналізу, які допоможуть розкласти інтерпретації та значення культурних текстів, а також оцінку того, як культурна продукція впливає на споживачів.

Для глибшого розуміння впливу Теодора Адорно на критику популярної культури, ефективним підходом стане використання порівняльного методу, методів аналізу та синтезу, а також принципу історизму. Ці методи дозволяють виокремити ключові аспекти його теорій, порівняти їх з іншими підходами та оцінити їхню еволюцію та актуальність у сучасному контексті.

Порівняльний метод дозволить зіставити Адорно з іншими теоретиками, такими як Вальтер Беньямін, Макс Хоркхаймер, і сучасними мислителями, щоб виявити спільні та відмінні риси в їхньому сприйнятті масової культури. Наприклад, можна порівняти підхід Адорно до стандартизації культури з позицією Беньяміна щодо технічної відтворюваності творів мистецтва, а також розглянути, як сучасні теоретики відповідають на виклики глобалізації та цифровізації.

Методи аналізу та синтезу застосовуються для детального вивчення концепції "індустрії культури" Адорно, розбиваючи її на основні компоненти, такі як роль стандартизації, пасивне споживання, і ідеологічний вплив. Після детального аналізу цих складових можна синтезувати отриману інформацію для формування цілісного розуміння його впливу на сучасне суспільство.

Принцип історизму важливий для розуміння еволюції ідей Адорно у ширшому історичному та культурному контексті. Цей принцип допоможе трасувати, як змінилися умови виробництва та споживання культури з часу його життя та як його ідеї залишаються відповідними або потребують переосмислення у світлі нових медіа і технологічних змін. Історичний аналіз також може показати, як рецепція його робіт змінювалася у різних культурних та політичних контекстах.

Використання цих методів у дослідженні дозволить створити глибоке та багатогранне зображення ідей Адорно, оцінити їхню актуальність і вплив на розвиток критичних теорій масової культури і, в ширшому сенсі, на суспільні науки. Це допоможе не тільки глибше зрозуміти його внесок, але й виявити можливості для нових досліджень та критичних дискусій в області культурної критики.

Джерельна база дослідження. Дослідження та критика поглядів Теодора Адорно на індустрію культури розглядалися багатьма вченими. Один із знакових аналітиків — Даглас Келлнер, який у своїх роботах глибоко аналізує теорії Адорно та Хоркгеймера. У своїй книзі "Media Culture" Келлнер досліджує, як зміни у медійному ландшафті впливають на сучасну культуру, звертаючи увагу на потенціал медіа сприяти демократії, в той час як Адорно зосереджувався на їхній ролі у виробництві ідеології.

Ще одним значним автором, що вивчав індустрію культури в контексті Адорно, є Ніколас Гарнем, який в своїй книзі "Adorno on Popular Culture" займається детальним аналізом Адорно та розглядає, як його ідеї можуть бути застосовані для розуміння сучасних культурних явищ. Гарнем пропонує більш гнучке розуміння популярної культури, адаптоване до нових медійних умов.

Маркет Лейнер також істотно вніс вклад у розуміння дійсності популярної культури через призму думок Адорно. У своїй роботі "Culture Industry Revisited" Лейнер аналізує динаміку культурного виробництва та її вплив на суспільство, звертаючи увагу на необхідність переосмислення підходів до масової культури з урахуванням сучасних тенденцій і викликів.

Вальтер Беньямін, друг і колега Адорно, у своїй праці "Твір мистецтва в епоху його технічного відтворення" розглядає, як масове виробництво мистецтва змінює його природу та сприйняття. Беньямін бачив у технологічному розвитку потенціал демократизації мистецтва, проте Адорно скептично ставився до цього, підкреслюючи, що стандартизація культури веде до її зубожіння.

У контексті глобалізації та культурної гомогенізації, Жирар Вівіорка і Фредрік Джеймсон вносять важливі корективи до теорії Адорно. Вівіорка розглядає мультикультуралізм і гібридизацію як засоби протидії культурній стандартизації. Джеймсон же, зі свого боку, критикує культурний логотип пізнього капіталізму, де він вбачає нову форму стандартизації культурних форм.

Сучасна критична теорія в особах Ненсі Фрейзер і Дейвіда Харві також вносить важливий вклад у розуміння культурних динамік. Фрейзер займається вивченням питань соціальної справедливості у контексті культурної політики, тоді як Харві досліджує вплив неолібералізму на перетворення урбаністичних просторів та культур.

Ці різноманітні підходи дозволяють глибше зрозуміти сучасну культурну динаміку та виклики, які стоять перед культурною критикою. Адорно започаткував потужну критичну традицію, що продовжує розвиватись і адаптуватись до нових умов і викликів, які виникають перед сучасним світом.

Апробацію результатів дослідження було здійснено у доповіді «The Influence Of Marxism On Theodor Adorno's Dialectics» на Міжнародній науковій конференції «Дні науки філософського факультету», що відбулася в Чернівецькому національному університеті імені Юрія Федьковича.

Результати дослідження: У дипломній роботі на тему "Теодор Адорно як критик популярної культури" з акцентом на його працю "Індустрія культури" досліджено критичне ставлення Адорно до масової культури. Результати показують, що Адорно вважав масову культуру інструментом маніпуляції та стандартизації, що підриває індивідуальність і критичне мислення. Він аргументував, що популярна культура є продуктом капіталістичної індустрії, яка виробляє культурні товари для масового споживання, що призводить до пасивності та одноманітності серед споживачів. Адорно також висвітлив, що "індустрія культури" не просто розважає, але й формує соціальну свідомість таким чином, що утверджує існуючий соціальний порядок, відволікаючи людей від реальних соціальних проблем і обмежуючи їхній потенціал для справжньої творчості.

Положення, що виносяться на захист:

1. Критика популярної культури, проведена в роботі на основі творчості Теодора Адорно, відображає його глибоке розуміння динаміки сучасного суспільства та впливу масової культури на індивідуальні та колективні світогляди.
2. Дослідження розкриває різноманітні аспекти індустрії культури, які включають економічні, соціокультурні та політичні аспекти, а також вплив засобів масової інформації на формування суспільних стереотипів та цінностей.
3. В аналізі роботи Теодора Адорно виділяється акцент на понятті "культурна індустрія" як системі, що спрямовує свої зусилля на виробництво стандартизованих масових товарів культури, що призводить до втрати автентичності та індивідуальності.
4. Дослідження показує, що Адорно розглядає популярну культуру як засіб соціального контролю та маніпуляції, що сприяє збереженню статус-кво та підтримує існуючі соціальні нерівності.
5. Аналізуючи концепцію Теодора Адорно, виявлено його прагнення до розкриття парадоксального характеру масової культури, що одночасно надає доступ до культурних продуктів і утверджує стандартність мислення та споживання.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДґРУНТЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Т. АДОРНО ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРИ

1.1 Діалектика як метод критики Т. Адорно культури: вплив гегельянства, марксизму та психоаналізу

Діалектичний метод, використаний Теодором В. Адорно у його критиці культури, являє собою складний синтез діалектики Гегеля, марксистської теорії та психоаналітичних ідей. Це есе має на меті дослідити, як Адорно привласнив і трансформував ці інтелектуальні традиції, щоб розробити унікальну критичну структуру, яка аналізувала культурні ландшафти його часу, особливо зосереджуючись на індустрії культури, комерціалізації культури та втраті індивідуальності та автентичності в масовому суспільстві.

Взаємодія Адорно з гегелівською діалектикою, хоч і є основоположною, перетворюється на критичну позицію, яка значно розходиться з більш примирливим підходом Гегеля. У гегелівській діалектиці протиріччя між тезою та її антитезою вирішуються в синтезі, процесі, який теоретично веде до розкриття абсолютного знання та кінцевого примирення суб'єкта та об'єкта. Ця модель пропонує прогресивне розуміння історії та реальності, де кожен етап протиріччя та його вирішення наближає людство до стану свободи та самосвідомості (Adorno, 1974, p.275).

Адорно, під глибоким впливом цього діалектичного мислення, трансформує його в те, що він називає «негативною діалектикою». Для цього підходу характерна відмова від пошуку остаточного, примирного синтезу протиріч. Замість того, щоб розглядати діалектичний процес як телеологічну прогресію до остаточного вирішення, Адорно бачить його як постійну, відкриту взаємодію нерозв'язаних і нерозв'язних суперечностей. Цей постійний стан протиріччя є не провалом діалектики, а самою її суттю, особливо в контексті критики культури та суспільства (Adorno, 2003, p. 197).

Негативна діалектика Адорно є методологічною відповіддю на історичні та соціальні події, свідком яких він був, зокрема на катастрофічні наслідки 20

століття, такі як фашизм і Голокост. Ці події, на думку Адорно, оголили темний бік раціональності Просвітництва — його потенціал вести не лише до звільнення та прогресу, а й до панування, варварства та дегуманізації. Культурна індустрія, на думку Адорно, стає ключовим гравцем у цьому процесі, продукуючи масову культуру, яка не тільки відображає, але й увічнеє суспільні протиріччя, маскуючи їх під шаром гармонії та розваг.

У цьому контексті культура — це не сфера чистої творчості й емансипації, а сфера, наповнена протиріччями, які віддзеркалюють і увічнюють ширші протиріччя капіталістичного суспільства. Невпинна критика Адорно крізь призму негативної діалектики має на меті викрити ці протиріччя, не пропонуючи фальшивого комфорту вирішення. Роблячи це, він прагне розкрити ірраціональність і несправедливість, закладені в те, що здається раціональною та впорядкованою соціальною системою (Anke Thuen, 1989, p.102).

Таким чином, підхід Адорно є не просто теоретичною позицією, а й моральною та політичною, що вимагає постійної, критичної пильності щодо того, як культура може стати співучасником ширших репресивних структур суспільства. Через свою негативну діалектику Адорно кидає виклик поняттю прогресу та просвітництва, спонукаючи до переоцінки способів розуміння та практики культури, суспільства та раціональності.

Діалектичний підхід Адорно глибоко вкорінений у гегелівській традиції, яка стверджує, що реальність і думка розвиваються через протиріччя та їх вирішення. Однак, на відміну від Гегеля, який вважав, що цей процес зрештою веде до абсолютного знання та примирення суб'єкта й об'єкта, Адорно зайняв більш негативну позицію. Він вважав, що діалектичний процес не завершується остаточним синтезом, а залишається відкритим, позначеним невирішеними протиріччями. Ця негативна діалектика, як він її назвав, відмовляється примирити протиріччя реальності, натомість викриваючи ірраціональність і несправедливість, властиві існуючому соціальному порядку. Критика культури Адорно через цю призму невблаганна в дослідженні того, як культура стає ареною, де суспільні протиріччя водночас проявляються та приховуються.

Марксизм суттєво сформував думку Адорно, зокрема через його критику капіталістичного суспільства та аналіз економічних структур і класових відносин. Адорно поширив критику Маркса на сферу культури, стверджуючи, що в капіталістичних суспільствах культура стає товаром, втрачаючи свою внутрішню цінність і автономію. Культурна індустрія, термін, який він винайшов разом із Максом Горкгаймером, відноситься до масового виробництва та споживання культурних товарів, що призводить до стандартизації та зміцнення домінуючих ідеологій. Адорно бачив, що цей процес сприяє збереженню соціального панування та придушенню критичної свідомості в масах, таким чином перешкоджаючи потенціалу для суспільних змін.

Вплив марксизму на думку Адорно є глибоким і багатограним, забезпечуючи критичну основу, через яку він аналізував складність капіталістичних суспільств та їхні культурні прояви. Центральним у Марксовій критиці капіталізму є аналіз того, як економічні структури та класові відносини формують кожен аспект людського життя, включаючи культуру. Адорно, спираючись на цю основу, розширює критику, щоб зрозуміти, як культура в капіталістичних суспільствах стає ще одним товаром, підпорядкованим тим самим ринковим силам і капіталістичним виробничим відносинам, які керують іншими економічними товарами.

Яким чином мислення Адорно є марксистським? Можна зрозуміти, що Адорно взяв на себе центральні частини Марксової теорії суспільства та критики суспільства і перетворив їх на мотиваційні рушійні сили у своїй власній теорії. Навіть якщо Адорно не опублікував жодної конкретної праці про Маркса, Маркс і його критичний імпульс постійно присутні в роботі Адорно. Як уже згадувалося, Адорно рано відкрив Маркса через контрастні інтерпретації Лукача та Блока. Я не маю наміру представити повний образ марксизму Адорно, а радше зосередити увагу на тих марксистських елементах, які важливі для його гегелівського марксизму. Основна мета тут полягає в тому, щоб пов'язати запитання й критику ідентичності Адорно з критикою капіталізму Адорно. Дірк Браунштейн, наприклад, підтримує важливість цього зв'язку в Адорно. Тим не

менш, він не обговорює це в термінах гегелівського марксизму чи у зв'язку з рецепцією Гегеля Адорно. Тим не менш, критика капіталізму Адорно об'єднана відкиданням капіталізму як явища, яке стирає відмінності та створює конформізм. Унікальний характер однини подрібнений, зведений до об'єкта, з яким можна легко поводитися на ринку. Але критика капіталізму Адорно передбачає і, отже, вимагає його критики ідентичності. Критика капіталізму Адорно проблематизує капіталізм як ідентичність (Braunstein, 2015. с 274).

Марксистський спосіб взаємодії Адорно з Гегелем має бути також пов'язаний з іншими його розуміннями марксизму та його критикою. Як показує Браунштейн, франкфуртська школа вже критикувала підхід марксизму до соціал-демократії, а також дистанціювалася від образу марксизму як загальної науки про закони природи та історії, що, здавалося б, перетворилося на вічно дійсну теорію відсутньої революції (Braunstein, 2015 с. 130). Стосовно цього Адорно показує, як матеріалізм Маркса ніколи не можна звести до антифілософської доктрини природи. Адорно критикує те, як матеріалізм Маркса «на Сході» перетворився на вульгарний матеріалізм, що принижує саму ідею матеріалістичної точки зору. Крім того, Адорно знаходить у Маркса критику будь-якої філософської спроби вивести абстрактні принципи, з яких можна вивести реальність (Braunstein 2015 с. 350). Вирішальним моментом у мисленні Маркса є співвідношення між теорією та практикою, і тому марксистська теорія ніколи не може бути лише теорією про реальність такою, якою вона є, вона повинна її трансформувати.

Наступні частини цього розділу мають на меті: представляти три марксистські концепції, які особливо важливі для Адорно; пояснити матеріалізм Адорно. Останні теми важливі, оскільки саме з них Адорно, можна сказати, розвинув нову марксистську перспективу (Adorno, 1974, p. 255).

Вплив Маркса на Адорно великий, він використовує багато концепцій, які відносяться до Маркса. Деякі з них використовуються в вирішальний і програмний спосіб, тоді як інші не мають такої ж суттєвої функції для його негативної діалектики, хоча часто вони використовуються часто. Деякі з цих

понять, які не мають такого систематичного значення, - це ідеологія, клас, праця, реіфікація та фетишизм (Adorno, 2003, pp, 457-477). Діалектика Просвітництва містить кілька марксистських точок зору, і вони є важливими для аргументації книги, навіть якщо важко вирішити, чи походять вони від Адорно чи від Горкгаймера, який був співавтором тексту.

У будь-якому випадку, виміри класифікації, розрахунку та панування над природою представлені в ньому як інструментальний розум і пов'язані з капіталістичними принципами громадянського суспільства. Таким чином, діалектика Просвітництва пропонує союз між розрахунками науки та логікою влади капіталізму: те, що робить ці сфери подібними, це їхній спосіб нівелювати те, що інакше є відмінним і унікальним. І калькулятивний капіталізм, і раціоналізуюча наука критикуються Адорно і Горкгаймера як приклади форм ідентичності. Уже тут можна знайти зародок для критики капіталізму, яка стала можливою через критику ідентичності. Але на даний момент цей спосіб критики не досяг своєї точки зрілості (Адорно та Хоркхаймер, 1990, с.29).

Існують, звичайно, й інші теми, тісно пов'язані з філософією Маркса, наприклад, виміри історії та діалектики, але здається правильнішим віднести ці теми до роботи Адорно про Гегеля. У той же час видається доцільним розглядати його марксизм і матеріалізм як історико-матеріалізм. Навіть якщо тема історії не буде тут вирішальною, вона все одно опосередковано відіграє важливу роль у кількох аспектах, наприклад, в історичній реконструкції та критиці розвитку панування над природою та суб'єктивністю, а також у критиці Адорно Гегеля заклопотаність вічним на відміну від тимчасового. У своєму тексті «Прогрес» (1969) Адорно накидає перевернуту ідею історії на відміну від традиційної ідеї історичного прогресу, яка для Адорно містить у собі деструктивну логіку. Дійсно, для Адорно, історичний прогрес не відбудеться, доки не буде зламаний принцип ідентичності, який деградує та руйнує все неоднорідне. Тому справжній прогрес означав би вихід із прокляття прогресу; прогрес не буде прогресом, доки прогрес не закінчиться. Тут діалектика відіграватиме навіть важливішу роль, ніж

історія, і, у формі його концепції неідентичності, буде представлена як головний ресурс і передумова для його критики.

Тепер я звернуся до концепції капіталізму, а також до критики капіталізму в Адорно. Адорно часто використовує поняття «пізній капіталізм» замість капіталізму, що означає, що він (як і багато інших у той час) історизує аналіз капіталізму, таким чином, що капіталізм зараз розглядається як вступаючий у свою пізню фазу і, можливо, близький до своєї руйнації. Проте Адорно обережно дає прогнози щодо цієї руїни. У своєму тексті про критику пізнього капіталізму з боку Адорно Фабіан Фрейенхаген зазначає, що, на думку Адорно, основною характеристикою пізнього капіталізму є те, що він інтегрував пролетаріат (і таким чином перемиг його революційний потенціал), змушуючи індивідів відповідати економіці (Hain, 1984, с. 90).

Принципи суспільство та придушення всіх критичних можливостей зсередини. У своєму тексті «Пізній капіталізм чи індустріальне суспільство?» (1968), Адорно обговорює, чи є концепція капіталізму (і, отже, Маркса) застарілою, і чи слід розглядати суспільство як індустріальне суспільство. У відповідь Адорно підкреслює, що існують суспільні явища, які можна проаналізувати дуже поверхнево та довільно, якщо відкинути концепцію капіталізму, оскільки суспільна влада значною мірою скерована через економічні принципи. Суспільство, коли йдеться про стадію його способів виробництва, не можна розуміти як індустріальне суспільство. Тому Адорно стверджує, що ми повинні триматися концепції капіталізму для найважливіших цілей; інакше буде здаватися, що ми подолали капіталістичне панування. Але, за словами Адорно, це не так: люди все ще є — можливо, навіть більше, ніж казав Маркс у середині 1800-х років — додатками до економічної машини.

Уявлення про те, що капіталістичне суспільство по суті (і не випадково) має антагоністичний характер і розриває себе в той самий час, оскільки представляє себе згуртованим саме через принцип свого розриву, є розумінням, яке Адорно бере від Маркса. Хендрік Валлат підкреслює важливість цього марксистського розуміння суспільства у своїй книзі *Das Bewusstsein der Krise:*

Marx, Nietzsche und die Emanzipation des Nichtidentischen in der politischen Theorie. Досвід існуючого розриву між філософією та світом і того, що і філософія, і світ розірвані всередині себе, є, згідно з Уоллатом, суттєвою та спонукальною відправною точкою для мислення Маркса. У короткому тексті Адорно про «Gesellschaft» (1965) в центрі уваги антагоністична природа і внутрішні суперечності суспільства.

Відповідно до Адорно, суспільство слід розуміти в першу чергу в термінах процесу, і суспільство можна зрозуміти краще через аналіз його принципів розвитку, ніж розглядаючи відшліфовані, ізольовані та (поставлені) інваріантні атрибути суспільства. Адорно також пише, що процес самоформатування суспільства не здійснюється за межами внутрішніх конфліктів і антагонізмів суспільства або попри них, але суспільство та придушення всіх критичних можливостей зсередини. У своєму тексті «Пізній капіталізм чи індустріальне суспільство?» (1968), Адорно обговорює, чи є концепція капіталізму (і, отже, Маркса) застарілою, і чи слід розглядати суспільство як індустріальне суспільство. У відповідь Адорно підкреслює, що існують суспільні явища, які можна проаналізувати дуже поверхнево та довільно, якщо відкинути концепцію капіталізму, оскільки суспільна влада значною мірою скерована через економічні принципи.

Суспільство, коли йдеться про стадію його способів виробництва, не можна розуміти як індустріальне суспільство. Тому Адорно стверджує, що ми повинні триматися концепції капіталізму для найважливіших цілей; інакше буде здаватися, що ми подолали капіталістичне панування. Але, за словами Адорно, це не так: люди все ще є — можливо, навіть більше, ніж казав Маркс у середині 1800-х років — додатками до економічної машини.

Уявлення про те, що капіталістичне суспільство по суті (і не випадково) має антагоністичний характер і розриває себе в той самий час, оскільки представляє себе згуртованим саме через принцип свого розриву, є розумінням, яке Адорно бере від Маркса. Хендрік Валлат підкреслює важливість цього марксистського розуміння суспільства у своїй книзі «Das Bewusstsein der Krise:

Marx, Nietzsche und die Emanzipation des Nichtidentischen in der politischen Theorie». Досвід існуючого розриву між філософією та світом і того, що і філософія, і світ розірвані всередині себе, є, згідно з Уоллатом, суттєвою та спонукальною відправною точкою для мислення Маркса. У короткому тексті Адорно про «Gesellschaft» (1965) в центрі уваги антагоністична природа і внутрішні суперечності суспільства. Відповідно до Адорно, суспільство слід розуміти в першу чергу в термінах процесу, і суспільство можна зрозуміти краще через аналіз його принципів розвитку, ніж розглядаючи відшліфовані, ізольовані та (поставлені) інваріантні атрибути суспільства. Адорно також пише, що процес самоформатування суспільства не здійснюється за межами внутрішніх конфліктів і антагонізмів суспільства або попри них, але уявлення про те, що капіталістичне суспільство по суті (і не випадково) має антагоністичний характер і розривається на частини в той самий час, як це представляється. сам по собі як згуртований саме через принцип його розриву — це розуміння, яке

Адорно бере від Маркса. Хендрік Валлат підкреслює важливість цього марксистського розуміння суспільства у своїй книзі *Das Bewusstsein der Krise: Marx, Nietzsche und die Emanzipation des Nichtidentischen in der politischen Theorie*. Досвід існуючого розриву між філософією та світом і того, що і філософія, і світ розірвані всередині себе, є, згідно з Уоллатом, суттєвою та спонукальною відправною точкою для мислення Маркса (Adorno, 2008, p. 74).

У короткому тексті Адорно про «Gesellschaft» (1965) в центрі уваги антагоністична природа і внутрішні суперечності суспільства. Відповідно до Адорно, суспільство слід розуміти в першу чергу в термінах процесу, і суспільство можна зрозуміти краще через аналіз його принципів розвитку, ніж розглядаючи відшліфовані, ізольовані та (поставлені) інваріантні атрибути суспільства. Адорно також пише, що процес самоформатування суспільства здійснюється не за межами внутрішніх конфліктів і антагонізмів суспільства або всупереч ним, а саме через і через них, які водночас ризикують розірвати суспільство. Капіталістичне суспільство формується і підтримується через цю внутрішню напругу, але також стикається з ризиком самознищення.

Ставлення Адорно до Гегеля неоднозначне. З одного боку, він фундаментально критикує гегелівську конструкцію замкнутої системи-ідентичності — найбільш розроблену версію такої системи в межах традиції, починаючи з ототожнення буття Парменідом із самим собою (Adorno, 2004 с. 40). З іншого боку, Адорно отримав свій найважливіший критичний інструмент і концепцію з системи ідентифікації Гегеля. Важливість концепції неідентичності для Адорно не слід недооцінювати. У Гегеля неідентичність — це концепція, яка стосується лише продуктивного заперечення для системи та всередині неї.

Переформулювання Адорно концепції діалектики, від гегелівської позитивної версії до його власного негативного її переопису, програмно розглядається в його книзі «Гегель: три дослідження» (Adorno, *Hegel: Three Studies*). Однак через три роки в «Негативній діалектиці» все розвивається більш детально. У гегелівських дослідженнях він пише, що метою книги є підготовка трансформації поняття діалектики, а в передмові до «Негативної діалектики» він формулює своє прагнення як бажання звільнити діалектику від її традиційно стверджувального значення. Адорно посилається на філософію Платона, в якій принцип діалектики містить заперечення, яке повинно привести до створення чогось позитивного. Зважаючи на критику Адорно позитивної діалектики, видається проблематичним сказати, як це робить Івонн Шеррат, що позитивна діалектика все ще зберігається Адорно, навіть якщо це правда, що мислення Адорно не є суто негативним. Тим не менш, діалектика є головною темою філософії Адорно, і це з двох причин. По-перше, діалектика є об'єктом для філософської критики; Адорно критикує зведення одиничного до загальних понять, операцію, здійснену позитивною діалектикою, а також продуктивною версією заперечення, яка є наріжним каменем усіх систем. По-друге, діалектика сама по собі є критичним інструментом для Адорно. З цією критичною метою перероблена версія Адорно гегелівської концепції неідентичності стає важливою для критики капіталізму Адорно. Важливо, що Адорно також критикує філософію Маркса за проблематичні гегелівські характеристики: Маркс приймає, наприклад, ідеалізм Гегеля в тому сенсі, що він бачить мислення Гегеля

як втілення свідомості передісторії звільнення. Маркс приймає цю велику діалектичну картину, і навіть час отримує підпорядковане місце в діалектичній системі історії. У такий спосіб навіть Маркс стає проблематичним з точки зору неідентичного мислення Адорно.

Основним аргументом як буде показано, доведено далі, що Адорно, за допомогою концептуального інструменту, отриманого від Гегеля (концепції неідентичності), і якому він надає марксистського та системно-критичного напрямку, має амбіцію критикувати закриті системи в філософському (головним чином Гегель) і політичному сенсі (капіталізм). Він критикує як Гегеля, так і капіталістичну систему за допомогою гегелівської концепції. Концепція «неідентичності» буде тут найважливішим виміром для формулювання гегелівського марксизму Адорно, тобто того, як Адорно мобілізує своє мислення «разом з Гегелем проти капіталізму». Звичайно, вже Гегель був критиком грубого капіталізму в громадянському суспільстві, але все ж його політична система завершується типовою формою закритої ідентичності (держави). Адорно критикує як ідентичність загального, до якої приходить Гегель, так і капіталізм. Він відрізняється від Гегеля тим, що не розуміє капіталізм як антиуніверсальний принцип; скоріше капіталізм втілює систему, яка надає перевагу загальному перед єдиним.

1.2 Основні категорії аналізу культури як виробництва (псевдокультура, художній фетишизм, стандартизація, репресивність, функціональний мімезис, кіч)

У своїй книзі "Діалектика Просвітництва" Адорно і Горкгаймер досліджують, як Просвітництво, прагнучи звільнити людину, несподівано призвело до нових форм гноблення. Ґрунтуючись на марксизмі, вони аналізують, як індустріалізація культури сприяє відчуженню індивіда від праці та суспільства, перетворюючи культурні продукти на товари. Цей процес посилює класовий поділ, але на відміну від Маркса, Адорно і Горкгаймер бачать потенціал

для змін не в пролетаріаті, а в інтелігенції та тих, хто залишається на узбіччі масової культури.(Адорно та Хоркхаймер, 1969, с 188).

Черпаючи натхнення з фрейдизму, автори розглядають культуру споживання як прояв принципу задоволення, де прагнення насолоди стає локомотивом життя. Однак це прагнення спотворюється індустрією культури, перетворюючи мистецтво та культурне виробництво на інструменти розваги та відпочинку, позбавляючи їх глибинного значення та критичного потенціалу.

Перетворення гегелівської діалектики в роботі Адорно і Горкхаймера підкреслює не прагнення синтезу, а акцент на розкладі та звільненні індивідуального від громадських обмежень. У цій перспективі, культура, підпорядкована логіці індустріалізації, сприяє не прогресу, а стагнації та регресу, замінюючи справжню творчість та індивідуальність стандартизованими та повторюваними формами.

"Діалектика Просвітництва" критикує епоху Просвітництва за те, що вона перетворила людський розум на інструмент управління природою та суспільством, у результаті підкоривши людину тій самій системі, яку він створив. Культура стає частиною цієї системи, служачи не визволенню людини, а підтримці існуючого порядку через створення ілюзорних потреб та ідеалів. У результаті прагнення Просвітництва до звільнення призводить до нових форм залежності та гноблення в рамках капіталістичного суспільства (Адорно та Хоркхаймер, 1969, с 88).

З точки зору соціальної теорії, концепція індустрії культури Адорно є критикою того, як процеси капіталізму проникли та перетворили культуру на товар. Адорно стверджує, що в капіталістичних суспільствах культурні блага виробляються в першу чергу не заради їх художньої чи естетичної цінності, а заради їх здатності генерувати прибуток. Ця комодифікація культури призводить до стандартизації та масового виробництва культурних товарів, подібних до процесів виробництва будь-якого промислового продукту. Ця індустріалізація культури призводить до втрати індивідуальності та автентичності культурних продуктів і сприяє пасивному, некритичному споживанню культури масами.

Соціальна критика Адорно поширюється на те, як індустрія культури служить механізмом соціального контролю. Виробляючи стандартизовані культурні товари, які пропагують певні ідеології та цінності, індустрія культури зміцнює існуючий соціальний порядок, увічнюючи споживацтво та самовдоволення серед населення. Це притуплює критичні здібності та перешкоджає зацікавленій, рефлексивній взаємодії з культурою, яка може призвести до соціальної критики та змін. З естетичної точки зору, зневага

Адорно до індустрії культури ґрунтується на її впливі на якість і цілісність культурних товарів. Для Адорно справжнє мистецтво кидає виклик існуючим умовам і спонукає до критичних роздумів, маючи притаманну автономію, яка протистоїть коммодифікації. Однак індустрія культури підриває цю автономію, перетворюючи мистецтво на товар масового виробництва, позбавляючи його унікальних, складних і підривних якостей. Естетична доктрина Адорно глибоко пов'язана з його поняттям «автономного мистецтва», яке протистоїть продуктам індустрії культури. Автономне мистецтво, згідно з Адорно, протистоїть тому, щоб його звели до простої розваги чи товару; він зберігає критичну дистанцію до суспільства, тим самим зберігаючи здатність критикувати та виходити за його рамки. Навпаки, продукція культурної індустрії розроблена так, щоб бути легкозасвоюваною, зміцнювати існуючі соціальні норми та заспокоювати аудиторію, таким чином зводячи нанівець критичний потенціал мистецтва. Концепція культурної індустрії поєднує соціальну теорію та естетичну доктрину в думках Адорно, демонструючи, як капіталістичні імперативи формують не лише структуру та динаміку суспільства, але й сам зміст і форму культурного самовираження. Критика Адорно — це не лише економічна чи соціальна критика, а й естетична, де деградація культури за капіталізму має глибокі наслідки для індивідуальної автономії, творчості та потенціалу для суспільної трансформації. Аналіз культурної індустрії Адорно є закликом визнати та протистояти способам, за допомогою яких капіталістичні суспільства перетворюють і стандартизують культуру, притупляючи критичні здібності та підриваючи трансформаційну силу мистецтва. Це критика, яка охоплює економічну, соціальну та естетичну сфери, підкреслюючи взаємозв'язок

культурного виробництва, суспільних структур та індивідуальної свідомості в сучасному світі.

Феномен культурної індустрії, висвітлений у "Діалектиці Просвітництва" Адорно та Горкхаймера після Другої світової війни, розкриває похмурі сторони масової культури. Вони розглядають культурне виробництво як деградацію духовного життя, що призводить до спрощення та стандартизації культурних цінностей. Цей процес, на їхню думку, є інструментом для зміцнення тоталітарного контролю, як у політичному, так і в економічному аспекті, причому особливо вони акцентують увагу на впливі американської масової культури та легкості, з якою німецьке суспільство піддалося фашистській пропаганді. (Adorno, та Хоркхаймер, 1988 с. 122).

Автори критикують ілюзорний образ свободи, який створює індустрія культури, перетворюючи індивіда на пасивного споживача, відстороненого навіть від усвідомлення власних економічних проблем. На думку, культурна індустрія як підтримує капіталізм, а й сприяє деградації суспільства, створюючи помилкові потреби і маніпулюючи свідомістю людини.

У "Діалектиці Просвітництва" висвітлюється шлях Просвітництва від прагнення до звільнення від страху перед природою до придушення індивідуальності та креативності засобами масової інформації, що порушує занепокоєння про можливе повернення до варварства.

Сучасні трактування культурної індустрії, у тому числі визначення ЮНЕСКО, підкреслюють її роль у виробництві та розповсюдженні культурних товарів та послуг, але Адорно в "Естетичній теорії" акцентує на важливості критичного, індивідуального підходу до сприйняття мистецтва, наголошуючи, що масове виробництво мистецтва призводить до його спрощення та втрата глибини.

У контексті суспільства споживання, яке охарактеризував Еріх Фромм, спостерігається посилення масового споживання та відповідних йому цінностей, що, на думку критиків, веде до інтелектуальної та духовної деградації.

Культурна індустрія, пов'язана з рекламою та масовою культурою, впливає на поведінку споживачів, змушуючи їх наслідувати образи з популярних медіа, що посилює споживчі тенденції.

Адорно та Горкгаймер радять протистояти впливу культурної індустрії через критичне мислення та індивідуальне осмислення реальності, відмовляючись приймати обмежені рамки, що нав'язуються масовою культурою.

На закінчення, проблематика культурної промисловості у суспільстві залишається актуальною, оскільки безперервний потік масової інформації та культури сприяє посиленню споживчих тенденцій, відсуваючи якість і змістом на другий план, і підпорядковуючи суспільство новизні відчуттів.

Аналіз культури як виробництва, особливо з точки зору критичної теорії, такої як Теодор Адорно та інші теоретики Франкфуртської школи, включає кілька ключових категорій, які критикують аспекти культури масового виробництва або «псевдокультури». Ці категорії стосуються того, як культура стає товаром, втрачаючи свої справжні художні та виразні якості. Ось огляд основних згаданих категорій:

Псевдокультура відноситься до масово вироблених, комерціфікованих культурних продуктів, яким бракує глибини, автентичності та критичних якостей справжньої культури. Ці продукти розроблені, щоб привернути увагу якнайширшої аудиторії, надаючи перевагу прибутковості над художньою цілісністю. Псевдокультура характеризується своєю шаблонною природою, легкістю споживання та своєю роллю у збереженні статус-кво, перешкоджаючи критичному мисленню та рефлексії.

Художній фетишизм

Ця категорія критикує комерціалізацію культурних об'єктів, коли ринкова вартість твору мистецтва переважає його художню та внутрішню цінність. Мистецький фетишизм передбачає перетворення культурних товарів на об'єкти економічного обміну, що призводить до ситуації, коли ринкова динаміка диктує

мистецьке виробництво та оцінку, а не властиві якості чи критичні послання самих творів мистецтва.

В «Естетичній теорії» робить дивовижну заяву про те, що «правдивий зміст» творів мистецтва «визначається їхнім фетишним характером» (Adorno 1997, р. 227). Призма, запропонована марксистською концепцією товарного фетишизму, дозволяє Адорно не лише підпорядкувати ідею художньої правди демістифікуючому матеріалістичному аналізу, але й розвинути спекулятивну розповідь про те, як мистецтву вдається протистояти комодифікації, продуктом якої воно є. Розуміння фетишного характеру мистецьких творів може звести мистецтво до соціальних умов його виробництва, але також прокладає шлях для підтвердження мистецької автономії на матеріалістичних засадах. Фетишизм — це не прихована істина мистецтва, а основа, на якій утверджується його явна істина, тобто автономний естетичний вигляд.

Хоча цей складний зв'язок між мистецькою автономією та товарним фетишизмом коментувався в літературі про Адорно, менше уваги приділялося внутрішнім антиноміям правдивого змісту мистецтва, які є прямими наслідками цього. Істина, якої твори мистецтва досягають через свій фетишний характер, має свою ціну. Як ми побачимо, щось пригнічується і втрачається в процесі встановлення фетишистського вигляду творів мистецтва, і ця втрата наділяє мистецтво почуттям провини та меланхолії. Тут постає питання про зв'язок мистецтва з несвідомою втратою та про те, як воно компенсує її: або фетишистським надлишком зовнішнього вигляду заради нього самого, або меланхолійною прихильністю до самої втрати. За допомогою меланхолії фетишизована естетична зовнішність здатна виражати щось поза собою, а саме страждання, яке, згідно з «Негативною діалектикою» Адорно, є «умовою всієї істини» (Adorno 1973, р. 17). Тут мається на увазі перехід від марксистської до фрейдистської концептуальної основи, хоча Адорно уникає обговорення цих термінів у їхніх строго марксистських чи фрейдистських визначеннях. У фрейдистському визначенні цих термінів і фетишизм, і меланхолія пов'язані з

втраченим об'єктом, хоча й дуже різними способами: перший через заперечення втрати, другий – через ототожнення з втраченим об'єктом.

Не дивно, коли марксистський теоретик мистецтва стверджує, що твори мистецтва слід розуміти в контексті того, що Маркс називав товарним фетишизмом, як і будь-який інший товар. Як стверджує Фредрік Джеймсон, Адорно розвинув «наслідки доктрини мінової вартості для вищих досягнень філософії» — у цьому випадку естетики. На цьому фоні очікується, що завдання критичної теорії (або історичного матеріалізму) полягатиме в демістифікації: ми повинні визнати нібито підвищений статус мистецтва як фетишу — і зазирнути під нього, щоб вивчити соціальні умови його виробництва та роль вона грає, ідеологічно, у суспільному відтворенні. Проте заява Адорно свідчить про інше. Він не каже, що те, що ми вважали істинним змістом мистецтва, насправді є фетишем, а також не каже, що його фетишний характер є правдою мистецтва. Він стверджує, що істинний зміст творів мистецтва залежить від їх фетишного характеру; іншими словами, фетишний характер є умовою («Bedingung» — це слово вжив Адорно) художньої правди. Це має два наслідки. По-перше, правда, яку можна знайти в мистецтві, не зводиться до його фетишного характеру. По-друге, те, що є в творах мистецтва більше, ніж фетишизм, — їх істинний зміст — існує не попри фетишизм, а саме завдяки йому. Як зауважив Мартін, для Адорно, «автономне мистецтво не застаріло через свою комерціалізацію, а є радше суперечливим продуктом», що означає, що воно «вироблене та знищене капіталістичною культурою, як її ідеологією, так і її критикою» (Adorno 2007, p. 17). Те, що шукає Адорно, — це концепція художньої правди, яка не ґрунтуватиметься на запереченні її соціального характеру чи її товарного способу існування як фетишу. Якщо мистецтво не можна звести до його фетишного характеру, це не через те, що в ньому є щось «більше», якась вища естетична сутність. Будучи заснованим на власному фетишному характері, правдивий зміст мистецтва має впливати з самого фетишизму. Ідея художньої істини, яку прагне Адорно, не тільки не тягне за собою жодного заперечення її фетишного характеру – навпаки, вона підтверджує фетишизм мистецтва як умову його можливості.

Для Адорно фетишний характер мистецтва стосується його вигляду як чогось самодостатнього, чогось, що існує заради нього самого, що робить його виправданою мішенню матеріалістичної критики: «Це було правдоподібно, що соціально прогресивні критики повинні були звинуватити програму в l'art pour l'art, яке часто було в союзі з політичною реакцією, пропагуючи фетиш з концепцією чистого, виключно самодостатнього твору мистецтва» (Adorno, 1997, р. 227). Тут йдеться не лише про l'art pour l'art як мистецьку течію чи частину буржуазної ідеології, а й про всю філософську традицію, яка походить від Канта, розуміння мистецтва як чогось автономного, без зовнішньої мети, що пропонує себе насолоджуватися безкорисливо. Для Гегеля твір мистецтва постає перед нами як божество, олімпійський бог, який виявляє повну байдужість до світу смертних, блаженно насолоджуючись власним самодостатнім, відстороненим існуванням. Для матеріаліста, звичайно, цей ідеал художньої автономії має бути демістифікованим:

У цьому звинуваченні [соціально прогресивних критиків проти художньої автономії] вірно те, що мистецькі твори, продукти суспільної праці, які підкоряються власному закону форми або створюють його, відгороджуються від того, чим вони самі є. [...] У формальних термінах, незалежно від того, що вони говорять, вони є ідеологією в тому, що апріорі вони постулюють щось духовне як незалежне від умов його матеріального виробництва і, отже, як внутрішньо вище та поза первісною провиною відокремлення фізичного. і духовна праця (Adorno, 1997, р. 227).

Поява мистецтва як чогось незалежного і самодостатнього є фетишизованою, оскільки прикриває матеріальні умови його виробництва разом із поділом між фізичною та духовною працею, від якої воно залежить. Мистецтво також відіграє свою роль у суспільному відтворенні, оскільки його гадана безцільність служить певній соціальній меті: «зростаюча незалежність мистецтва від суспільства», як стверджує Адорно, «була функцією буржуазної свідомості свободи, яка сама була пов'язана з соціальною структурою» (Adorno, 1997, р. 225). Як таке, мистецтво є «носієм ідеології» (Adorno, 1997, стор. 226). Таким

чином, для Адорно автономія мистецтва є ілюзією, яку можна звести до матеріальних умов його виробництва та ідеологічної ролі, яку воно відіграє в класових відносинах.

однак, незважаючи на все це, амбіція Адорно полягає не лише в тому, щоб розглядати твори мистецтва з точки зору історичного матеріалізму, який розглядає їх як частини соціальної сукупності, але й з точки зору естетичної теорії, яка цікавиться тим, як соціальна сукупність вписана в твори мистецтва через власні пристрої. Незважаючи на його матеріалізм, погляди Адорно на естетику все ще близькі до гегелівських — це теорія того, як мистецтво, у своїй автономії, створює видимість чогось істинного. Подоба художньої автономії, як стверджує Адорно в «Негативній діалектиці» (Adorno, 1973, р. 405), «є обіцянкою несхожості», і тому її слід зберегти, якщо ми прагнемо правди. Якщо ми хочемо зрозуміти, як фетишний характер мистецтва стає умовою художньої правди, ми повинні спочатку спостерігати, як Адорно підтримує очевидне відділення мистецтва від емпіричного світу та суспільства. Як видно вище, «закон форми» забезпечує «запечатаний» статус мистецтва. Фетишний характер мистецтва можливий лише тому, що «форма працює як магніт, який упорядковує елементи емпіричного світу таким чином, що вони відчужені від свого позаестетичного існування» (Adorno, 1997, р. 226). Саме «через відокремлення від емпіричної реальності», Адорно стверджує, що твори мистецтва досягають «підвищеного порядку існування» (Adorno, 1997, р. 4). Форма — це те, що засновує видимість автономії як автономії зовнішнього вигляду. Так мистецький твір замикається в собі.

В «Естетичній теорії» Адорно знаходить концептуальну метафору для цієї самозамкнутої видимості: твори мистецтва як монади без вікон (1997, р. 5 та багато інших місць у книзі). Лейбніц стверджує, що монади — прості речовини, з яких складається весь світ — не мають вікон. Ніщо не може увійти або вийти з монади як повністю замкнутої та неподільної сутності, яка не має взаємодії чи обміну з чимось зовнішнім по відношенню до неї. Діяльність монади цілком самовизначена, що ідеально узгоджується з тим, як закон форми визначає

замкнутість художнього твору в його автономній зовнішності. Однак навіщо Адорно ця складна метафізична посилання, враховуючи, що він має під рукою іншу метафору мистецької самодостатності — набагато більш популярний вислів мистецької чи наукової відокремленості від світу, а саме вежу зі слонової кістки? Проте Адорно чітко розрізняє обидві метафори: «Кліше про вежу зі слонової кістки більше не стосується монадичних творів без вікон» (Adorno, 1997, pp. 321-322). Але яка різниця між вежею зі слонової кістки та монадичним типом поділу?

Для Лейбніца монади повністю закриті від світу. Однак ця повна відсутність будь-якого зв'язку компенсується механізмом, який упорядковує та вирівнює їх у світі, який вони складають. Лейбніц називає цей механізм заздалегідь встановленою гармонією, за допомогою якої Бог заздалегідь координує монади. Діючи відповідно до гармонії світу, який Бог вирішив створити, монади подібні до синхронізованих годинників, які показують однаковий час, не перебуваючи в жодному причинно-наслідковому зв'язку. Незважаючи на їх повну розділеність, універсальна гармонія всередині них дозволяє їм виражати весь світ. Це поєднання повної замкнутості з універсальною експресією – ось що робить монаду кращою перед вежею зі слонової кістки, чия байдужість до світу не знає подібного контрапункту.

Стандартизація

Стандартизація стосується гомогенізації культурних продуктів, що є результатом процесів промислового виробництва, спрямованих на максимізацію ефективності та прибутковості. У сфері культури це призводить до повторення вдалих формул, тропів і стилів, що призводить до відсутності різноманітності та оригінальності. Стандартизовані продукти легко продавати та споживати, але їм часто не вистачає глибини, і вони не можуть кинути виклик чи залучити аудиторію значущим чином.

Окрім зосередження на стандартизації, Адорно також зосередив увагу на тому факті, що музична індустрія пропагувала «псевдоіндивідуалізм» як спосіб утримати суспільство в невідомості про цей шаблонний підхід до музики.

Псевдоіндивідуалізм в основному перекладається як «ілюзія вибору» . Адорно пояснив свою теорію;

«Під псевдоіндивідуалізацією ми маємо на увазі наділення культурного масового виробництва ореолом вільного вибору або відкритого ринку на основі самої стандартизації. Стандартизація пісенних хітів дозволяє клієнтам, так би мовити, думати за них. Псевдоіндивідуалізація, зі свого боку, тримає їх у поєднанні, змушуючи їх забути, що те, що вони слухають, повністю призначене для них або заздалегідь перетравлено». (Adorno et al., 2006, p. 73).

Адорно вважав, що вся популярна музика містить куплет, приспів і бридж, і що ці елементи взаємозамінні, не завдаючи шкоди пісні. Псевдоіндивідуалізація, зі свого боку, тримає їх у поєднанні, змушуючи їх забути, що те, що вони слухають, уже прослухано для них або «перетравлено» (Adorno and Leppert, 2002, p.445). Це показує, що слухачі продовжують слухати ці пісні, тому що їм подобається і приваблює вміст, оскільки структура завжди однакова. Іноді ці слухачі навіть не усвідомлюють, що структура однакова, оскільки пісні в цьому жанрі занадто стандартизовані.

Адорно також обговорював індустрію культури та те, як фільми, музичні записи, телевізійні програми, кінозірки та знаменитості мають конвеєрні характеристики та підлягають тим самим «раціоналізованим організаційним процедурам; що спіткає виробництво пральних машин і автомобілів. Ці культурні форми є стандартизованими продуктами, виробленими масово, і тому працюють як «найменший спільний знаменник», щоб їх могла споживати якнайширша кількість людей. Кіт Негус також обговорював, що масова культура, в якій культурне виробництво стало рутинною, стандартизованою повторюваною операцією, що створювала невимогливі культурні товари, черга яких призводила до типу споживання, яке також було стандартизованим, відволікаючим і пасивним.

Репресивність

Репресивність культурної індустрії вказує на спосіб, у який культура масового виробництва служить для придушення індивідуальності, творчості та критичного мислення. Пропагуючи вузьке коло ідей, цінностей і поведінки, індустрія культури зміцнює існуючі соціальні структури та відносини влади, перешкоджаючи інакомисленню та неконформізму. Ця категорія підкреслює роль масової культури у збереженні соціального контролю.

Концепція репресивності індустрії культури є центральною для розуміння критики масової культури, зокрема, як її сформулювали Теодор Адорно та Макс Горкхаймер з Франкфуртської школи. Ця критика стверджує, що індустрія культури через масове виробництво та розповсюдження культурних благ відіграє значну роль у формуванні суспільних норм і поведінки, часто за рахунок індивідуальності та критичного залучення.

Гомогенізація культури: галузь культури прагне виробляти культурні товари, які дотримуються стандартизованих форматів і тем, що призводить до гомогенізації культурних пропозицій. Ця стандартизація не лише обмежує різноманіття форм культурного самовираження, але також обмежує діапазон ідей і точок зору, представлених громадськості, тим самим формуючи одноманітність у думках і поведінці.

Сприяння споживацтву: культура масового виробництва часто наголошує на темах, які пропагують споживацтво та матеріалізм, узгоджуючи індивідуальну цінність та ідентичність із моделями споживання. Така зосередженість відволікає увагу від критичних соціальних проблем і спонукає до пасивного прийняття статус-кво.

Знеохочення до критичного мислення: надаючи легкозасвоюваний вміст, який вимагає мінімальної інтелектуальної участі, індустрія культури перешкоджає критичному мисленню та роздумам. Переважання розважального контенту над більш складним матеріалом може призвести до пасивного споживання культури, де аудиторія менш схильна сумніватися або критично взаємодіяти з контентом, який вони споживають.

Посилення структур влади: контент, який поширює індустрія культури, часто зміцнює існуючі соціальні ієрархії та відносини влади. Закріплюючи стереотипи та пропагуючи вузький набір ідеалів і цінностей, масова культура може сприяти маргіналізації альтернативних поглядів і збереженню соціальної нерівності.

Заміна справжнього досвіду: Адорно та Горкгаймер стверджують, що культурна індустрія пропонує заміну справжнім людським переживанням та емоціям через свої модифіковані форми культури. Така заміна може призвести до згладжування індивідуальних емоційних і естетичних реакцій, ще більше гальмуючи особистісний ріст і розвиток.

Ілюзія вибору. Здається, що культурна індустрія пропонує широкий спектр культурних продуктів, але насправді пропонує варіації тих самих основних тем і форматів, створюючи ілюзію вибору. Ця псевдоіндивідуалізація маскує відсутність справжньої різноманітності та креативності в культурному ландшафті, непомітно керуючи споживчими вподобаннями та поведінкою.

Критика Адорно і Горкгаймера передбачає необхідність просторів і практик, які протистоять репресивним механізмам індустрії культури. Цей опір може мати форму сприяння альтернативному та незалежному культурному виробництву, яке цінує творчість, різноманітність і критичне залучення. Заохочення освітніх і культурних закладів розвивати критичне мислення, а також підтримка політики, яка сприяє культурному різноманіттю та доступу до широкого спектру форм культурного самовираження, є важливими кроками у протидії репресивному впливу індустрії культури. Зрештою, боротьба з репресивністю індустрії культури передбачає культивування публічної сфери, де різні голоси та точки зору можна почути та оцінити, збагачуючи таким чином культурне та інтелектуальне життя суспільства.

Функціональний мімесис

Функціональний мімесис передбачає наслідування та відтворення культурних форм і виражень для певних функцій або цілей, часто пов'язаних із

маркетингом і споживацтвом. Цей процес позбавляє культурне самовираження їх оригінального контексту та значення, перепрофілюючи їх таким чином, щоб служити інтересам індустрії культури. Естетичні та виразні якості культурних форм підпорядковані їх корисності в капіталістичній системі.

У своїй пізній «Естетичній теорії» (Adorno 1970) Адорно стверджував, що в мистецтві також є раціональність, припускаючи, що раціональність мистецтва пов'язана з «міметичним імпульсом». Мімесис, або міметичний порив, — експресивний, тілесний порив, який має вирішальне значення не тільки в мистецтві, але й у моральній чутливості. Раціональність і мімесис у мистецтві є діалектичними відповідниками, що означає, що жоден не може бути зрозумілий без іншого. Раціональність у мистецтві неможливо зрозуміти без мімесису, а міметичний імпульс мистецтва має бути раціональним. *re*

У раціонально контрольованому та керованому сучасному світі міметичний імпульс виконує важливу критичну функцію, оскільки він протистоїть поганій ірраціональності раціонального світу. «Мистецтво — це притулок для міметичної поведінки», — каже Адорно. «Те, що мистецтво, щось міметичне, можливе серед раціональності і те, що воно використовує її засоби [раціональності], є відповіддю на хибну ірраціональність раціонального світу як світу, що надто керується» (Adorno, 1954, p.53).

Фінський теоретик Ілона Райнерс пояснила, що міметичний імпульс виникає в емпатичній здатності людини ідентифікувати себе з іншим. У мистецтві це постає як чуттєвість і експресивність. Тілесний міметичний імпульс — це давня споконвічна здатність. У мистецтві його витoki знаходяться в магiчних практиках «первісних»; але в ході історії мистецтво, тим не менш, відмовилося від цих магiчних передумов. Однак Адорно стверджує, що мімесис є джерелом усіх методів і засобів художнього виробництва. Музика, танець, театр і живопис зберігають тілесний, експресивний міметичний імпульс навіть у нашому пізньому модерному суспільстві.

Було б, однак, помилкою вважати міметичне в мистецтві а-раціональністю. Адорно пояснює, що в мистецтві міметичність і раціональність залежать одна від

одної, тому раціональність постає в мистецтві як організуючий, створюючий єдність елемент. Воно пов'язане з раціональністю, яка панує в зовнішньому світі, але воно також не відображає його категоризаційного порядку. «Мистецтво — це раціональність, яка критикує раціональність, не відступаючи від неї; Мистецтво не є чимось передраціональним чи ірраціональним, що беззастережно засудило б його як неправду перед обличчям заплутаності всієї людської діяльності в соціальній тотальності. Тому раціональні та ірраціональні теорії мистецтва однаково хибні». Іншими словами, раціональність мистецтва постає як і критична позиція проти поверхневого, одновимірного інструментального розуму та і як організуючий елемент у мистецтві.

Мімесис і раціональність доповнюють одне одного, але вони не є гармонійною парою; між ними існують напруженість і протиріччя. Пусковим елементом у мистецтві є міметичний імпульс; в результаті мистецька практика демонструє дисонанс, а не гармонію. «Дисонанс — це експресія», тоді як гармонія завжди прагне заспокоїти експресивність. Прагнення до краси має подібний ефект. Спроба створити прекрасні подоби чи ілюзії абсолютно суперечить тому, що Адорно вважає художнім вираженням у власному розумінні цього слова.

Адорно пояснює, що мімічна експресивність, яка несе в собі пам'ять тіла, нагадує нам про біль живих істот. «Мистецтво виразне, коли промовляє об'єктивно, суб'єктивно опосередковане, чи то смуток, енергія чи туга. Експресія — це страждаюче обличчя творів мистецтва». Твір повертає своє страждання обличчя лише до тих, хто відповідає на його погляд, каже Адорно.

Сказане означає, що моральні та естетичні почуття тісно пов'язані в міметичних спонуканнях. Оскільки соціальні умови є негативними, сучасне мистецтво може бути потворним і може містити дисонанси та компульсивні елементи. Мистецтво здатне підтримувати можливість кращого життя лише як його зворотний бік. В естетиці Адорно це відображає різницю між класицизмом і сучасним мистецтвом. Якщо класичне мистецтво намагалося створити

гармонію з красивою подобою чи ілюзією, то сучасне мистецтво руйнує таку подобу.

Кіч

Кіч відноситься до мистецьких і культурних продуктів, які вважаються надто сентиментальними, поверхневими або шаблонними, створеними для того, щоб задовольнити популярні смаки, не звертаючи уваги на справжню художню цінність чи глибину. Кіч часто асоціюється з декораціями масового виробництва, мистецтвом і засобами масової інформації, які віддають перевагу естетичній привабливості над змістом і покликані викликати негайну емоційну реакцію, не кидаючи виклику аудиторії інтелектуально чи естетично.

Кітч, як концепція в критиці культури, особливо в сфері мистецтва та естетики, привернув увагу своєю роллю в комерціалізації та тривіалізації культури. Це явище тісно пов'язане з масовим виробництвом і споживанням товарів культурного призначення, де основним мотивом є задоволення найнижчого спільного знаменника суспільного смаку, що часто призводить до розмивання художньої цілісності та глибини.

Теодор Адорно пояснив: люди хочуть розважатися. Цілком зосереджене і свідоме відчуття мистецтва можливе лише для тих, чиє життя не несе такого навантаження, щоб у вільний час вони хотіли позбутися і від нудьги, і від зусиль одночасно. Ціла сфера дешевих комерційних розваг відображає це подвійне бажання. Він викликає розслаблення, тому що він шаблонний і попередньо перетравлений (Adorno, 1941, pp. 17-48). В аналізі кітчу не важко розпізнати класові наслідки. Після промислової революції міський робітничий і середній класи стали матеріально і духовно пов'язаними з механізованими засобами виробництва, протидіючи своїй нестачі автономії збільшеним акцентом на особистому дозвіллі. Збільшення дистанції між високим мистецтвом і повсякденним життям, відображене в зростаючій елітарності абстракції, віддало мистецтво в провінцію привілейованої небагатьох, які з часом, щоб розвинути свої здібності до сприйняття, могли підійти до авангардних творів навченим

оком чи вухом. Грінберг, Адорно та інші сприймали зростання популярності кітчу як загрозу останнім залишкам високої культури в сучасному суспільстві.

Ці категорії колективно критикують механізми, за допомогою яких культура індустріалізується та стає товаром за капіталізму, що призводить до зменшення здатності до справжнього художнього вираження та критичного спілкування з суспільством. Вони підкреслюють необхідність критичного аналізу культурного виробництва та споживання, виступаючи за культуру, яка сприяє індивідуальності, критичному мисленню та осмисленій взаємодії зі складністю людського досвіду.

Висновки до першого розділу:

Теоретичний підґрунт інтерпретації проблем культури за Теодором Адорно є важливим для розуміння сучасної культурної динаміки. Адорно спрямовував свою увагу на вивчення культурних процесів у контексті суспільних умов і економічних взаємодій. Його критика спрямована на висвітлення проблеми комерціалізації та стандартизації культури, що призводить до втрати автентичності та розмаїття в мистецтві. Адорно розглядає культуру як рефлексію суспільства, відображення його суперечностей та нерівностей. Його аналіз виокремлює проблематику культурної індустрії, де мистецтво стає товаром, що підпорядковується законам ринку, що, за його думкою, породжує поверхневність та відчуження в суспільстві.

РОЗДІЛ 2. КРИТИЧНИЙ АНАЛІЗ ПОПУЛЯРНОЇ КУЛЬТУРИ У НЕОМАРКСИЗМІ Т.АДОРНО:

2.1. Роль і місце авангардного мистецтва у рамках буржуазної культури

Дослідження авангардного мистецтва в контексті буржуазної культури, як теоретизував Теодор В. Адорно, представляє тонке розуміння взаємодії між мистецтвом, суспільством і культурою. Адорно, провідний діяч Франкфуртської школи та критичний теоретик, запропонував глибоке розуміння природи мистецтва та його суспільних функцій, зокрема у зв'язку з авангардними рухами та буржуазною культурою.

Авангардне мистецтво, яке характеризується експериментальним, інноваційним і часто радикальним підходом, прагне кинути виклик і переглянути художні норми та умовності. Для Адорно авангард представляв критичний контрапункт панівній буржуазній культурі, яку він вважав товарною та уречевленою. Буржуазна культура, згідно з Адорно, відзначається відповідністю статус-кво, відображенням і увічненням цінностей та ідеологій капіталістичної системи.

Критика Адорно буржуазної культури зосереджується на понятті «індустрії культури», терміні, який він ввів для опису масового виробництва та споживання культурних товарів у капіталістичних суспільствах. Ця індустрія, стверджував він, виробляє стандартизовані культурні продукти, які заспокоюють і маніпулюють масами, зміцнюючи панівні ідеології та пригнічуючи критичне мислення. Авангардне мистецтво, навпаки, протистоїть комодифікації та кидає виклик пасивним моделям споживання, які заохочує індустрія культури. Він прагне пробудити критичну свідомість у глядача, спонукаючи до роздумів про суспільні норми, цінності та структури влади.

Для Адорно роль авангардного мистецтва полягає в його здатності руйнувати та піддавати сумніву встановлений порядок. Він функціонує як форма заперечення, відкидаючи поверхневу, позитивну культуру, яку пропагує

буржуазія. Позбавляючись від звичного та ставлячи під сумнів те, що сприймається як належне, авангардне мистецтво відкриває простір для критичного залучення та потенційної трансформації. Воно втілює те, що Адорно назвав «негативною діалектикою», спосіб мислення, який відмовляється примирити протиріччя, натомість підкреслює їх і бореться з ними.

Однак Адорно також гостро усвідомлював парадокси та виклики, з якими стикається авангардне мистецтво в буржуазному суспільстві. Він визнав, що та сама капіталістична система, яку авангардисти прагнули критикувати, також може кооптувати й асимілювати їхні твори, перетворюючи радикальні вирази на товар, що продається. Ця напруга підкреслює хитке становище авангардного мистецтва: хоча воно має на меті підірвати та вийти за межі буржуазної культури, воно також заплутане в самих структурах, яким воно прагне протистояти.

Те, що члени Франкфуртської школи називали «критичною теорією» у свої ранні роки, у 1930-х роках, означало різновид культурного марксизму, який у певних ключових аспектах був запозичений із ранніх праць Георга Лукача аж до «Історії та класової свідомості». Хоча позицію Теодора Адорно (1903-69) не можна ототожнювати з позицією його колег-критиків-теоретиків, Макса Хоркхаймера та Герберта Маркузе, він, як і вони, взяв суттєві приклади з Лукача. Як гегелівці-марксистки, Адорн і Лукач поділяли центральну концепцію «посередництва», яка представляє ядро їхніх відповідних реінтерпретацій марксизму як форми критики суспільства. Найважливішим, мабуть, є поняття «реіфікації», результат поєднання Лукачем Маркса та Вебера, яке Адорно поширив на дослідження умов і критеріїв мистецтва та культури. Його власний внесок полягав у тому, щоб перенести акцент на технологію як завісу, яка накинута на реальність логікою адміністрування і таким чином формує «другу природу» — як це назвав Лукач — суспільства. На цьому рівні Адорно підходив до розвитку суспільства з точки зору процесу прогресивної раціоналізації. Проте, як видно з особливої концепції діалектичної критики мистецтва та культури Адорно, його робота також багато в чому зобов'язана Вальтеру Беняміну. Перш за все, він перейняв концепцію іманентної спокутної критики Бенджаміна. Крім

того, він також використовував концепцію алегорії для цілей аналізу авангардного мистецтва і прагнув включити концепцію техніки в сенсі єдності художньої техніки та матеріальних технік відтворення в свою соціологію музики. Зрештою, у своїх дослідженнях із соціології мистецтва він також спирався на розуміння Бертольдом Брехтом природи мистецтва в сучасному суспільстві.

Автономія мистецтва – проти Брехта та Беньяміна

Початкова позиція Адорно щодо мистецтва та суспільства сформувалася в 1930-х роках у ході повторки з Брехтом і Беньяміном, що стало відомо як «дебати БрехтБеньямін-Адорно». У певному сенсі, між іншими, ця дискусія перетиналася зі ще більшою дискусією, в якій також взяли участь Ернст Блох і Лукач.

У своєму (Brecht 1931) Брехт висунув думку про те, що в сучасному суспільстві автономія мистецтва є простою ілюзією з огляду на переважання інтересу до використання капіталу. Мистецтво не є автономним, воно є товаром. На думку Брехта, розвиток від автономії до товару був прогресом у тому, що він зробив можливим новий тип мистецтва. Нарешті, він намагався пояснити розпад автономного релігійного мистецтва та генезис мистецтва як продукт через розвиток капіталізму, з одного боку, та технічний розвиток, з іншого. Беньямін не лише розширив концепцію «промінного мистецтва», перейменувавши його в «ауратне мистецтво», але також представив припущення Брехта про те, що використання нових технік могло розгорнути сприйняття автономії мистецтва в набагато більшому сенсі, ніж сам Брехт. охочий до лица. Зараз головне заперечення Адорно Брехту та Беньяміну було спрямоване проти їх трактування автономії мистецтва.

На відміну від Брехта, який вважав, що всі твори мистецтва в принципі мають товарний характер, Адорно показав, що в сучасному мистецтві необхідно провести важливу відмінність. У той час як Брехт відмовлявся від пошуку подальших розділів, таких як, наприклад, «розумне розрізнення між справжнім і фальшивим мистецтвом», Адорно наполягав на тому, що вирішальна подія в

культурному розвитку буржуазного мистецтва представлена розпадом мистецтва на «індустрію культури». і «езотеричне мистецтво» для спеціаліста. «Обидва несуть клеймо капіталізму, обидва утворюють елементи змін... Обидва є розірваними половинками невід'ємної свободи, до якої вони, однак, не додаються».

Крім листа, адресованого Бенджаміну 18 березня 1936 року, критика Адорно використання Беньяміном ідей Брехта була також сформульована, і справді, зокрема, в цьому 1938 році під назвою «Профетишний характер у музиці та регресії слухання». У листі він критикує Бенджаміна за те, що він не помічає моменту історії – те, що називає ознакою свободи – автономного мистецтва, і його подальше приховування досвідливої природи буржуазного мистецтва. Мета критики Адорно, як він це бачив, полягала в тому, щоб врятувати Беньяміна від впливу Брехта, як він каже, щоб «тримати руку (Беньяміна) міцно, доки сонце Брехта знову не затоне в екзотичних водах» (Брехт 1931). В цьому Адорно використовує концепцію реифікації Лукача, щоб розкрити внутрішню логіку та роботу індустрії культури, і на цьому тлі атакує головну тезу есе Беньяміна «Твір мистецтва в епоху його механічного відтворення». З листа до Беньяміна стає зрозуміло, що Адорно мав інший інтерес до теорії Беньяміна. Тоді як останній був стурбований соціально детермінованим ставленням одержувача мистецтва в сучасному суспільстві, перший зосередився на окремому творі мистецтва. У цьому «Про фетишний характер у музиці та регресії слухання» Адорно вперше зосередився на сприйнятті й таким чином підняв проблему на тому ж рівні аргументації, що й Беньямін. Бенджамін висунув тезу про те, що нові медіа, такі як фотографія та особливо фільм, породжують радикально новий спосіб рецепції, який відповідає інтересам мас. Місце ауратичного мистецтва, яке закликає до концентрації, споглядання, емпатії, поглинання та ідентифікації, займається відволіканням сприйняття, яке представляє колективний спосіб сприйняття, що характеризується дистанціюванням і критичним тестуванням.

Адорно також ви показуєте, що відволікання стало домінуючою рисою сприйняття музики, але, на думку від Бенджаміна, він розглядає це не як

історично прогресивний крок, а радше як регресивне явище. Відволікається сприйняття, аж ніяк не робить можливим критичне дистанціювання, а фактично прив'язує реципієнта до безпосередності миттєвих ефектів. Музична композиція як така більше не є об'єктом рецепції, а лише певними стимулюючими ефектами. Таким чином, в кінцевому рахунку, застереження Адорно щодо рецепції ґрунтуються на його уявленні про твір мистецтва, його створення, його природу і його відношення до суспільства.

Два основних принципи соціології мистецтва

Два основні принципи соціології мистецтва Адорно, які впливають із вищесказаного, полягають, по-перше, в тому, що соціальний характер або соціальна релевантність твору мистецтва міститься в структурі самого твору мистецтва; і, по-друге, що зв'язок між структурою художнього твору та суспільством є прямим чи безпосереднім. Соціальна боротьба та класові відносини відображаються безпосередньо на структурі художнього твору, а не через те, що митець починає свідомо розглядати суспільні відносини того часу. «Твори мистецтва», як стверджує Адорно в *Ästhetische Theorie*, «несвідомо пишуть історію своєї епохи». Коли митець свідомо береться надати художню форму суспільству того часу, він ризикує втратити контроль над тим, що є важливим. Митцеві вдається включити суспільство в структуру художнього твору лише тоді, коли він цілеспрямовано зосереджується на заздалегідь заданому художньому матеріалі. Художній матеріал являє собою історично досягнутий рівень художньої техніки, включаючи теми, мотиви та їх формальне оформлення. Поняття художнього матеріалу займає центральне місце в теорії посередництва мистецтва і суспільства Адорно. Концепція вказує на те місце, де зустрічаються твір мистецтва та суспільство, і таким чином робить доступним як мистецький, так і соціальний розвиток. Якщо митець досягає успіху у створенні витвору мистецтва, як каже Габермас, він «включає (включають) тріщини та щілини світу, який нещадно розривається, у (свої) репрезентації».

Що виділяється, так це те, що Адорно дотримується чіткої концепції твору мистецтва. Це дозволяє йому бачити мистецтво як вираження істини суспільства,

істини, яку критична теорія через критику повинна підняти до концептуального рівня. Звідки його вислів: «За правдивого змісту (мистецтва) або за його відсутності естетична та соціальна критика єдині». Таким чином, Адорно розглядає авангардне мистецтво як законне джерело критичного розуміння, незважаючи на те, що його спосіб знання відрізняється від науки. Художній твір, який стосується історії не безпосередньо, а лише опосередковано, пропонує розуміння її соціального стану; воно стосується не фактів чи об'єктивних структур, а сенсу історії. Це не прямо, а лише негативно. Категорія негативності, слід зазначити, є абсолютно центральною для всієї позиції Адорно, його основна філософська праця має важливу назву «Негативна діалектика».

На завершення погляд Адорно на роль і місце авангардного мистецтва в буржуазній культурі відзначений глибокою амбівалентністю. Хоча він цінує критичний потенціал авангарду та його здатність кидати виклик і руйнувати панівну культуру, він також усвідомлює складності та суперечності, властиві його взаємодії з буржуазним суспільством. Авангардне мистецтво, на думку Адорно, діє на межі критики та співучасті, постійно перебуваючи в тонкому балансі між опором і асиміляцією. Через цю призму теорія Адорно пропонує переконливу основу для розуміння складної динаміки між мистецтвом, суспільством і культурою в сучасному світі.

2.2. Критика популярної музики як модель критики індустрії культури

Музична філософія Адорно має важливе значення в контексті естетичної теорії та соціальної критики. Його розуміння негативної діалектики розширює музику до сфери, відкритої для абстракції та критики. Адорно оцінює музику не лише як джерело естетичної насолоди, але й як вид мистецтва, здатний творити соціальний та інтелектуальний сенс. Підкреслюючи суб'єктивну роль в естетичному досвіді, він закликає людей до емоційного, інтелектуального та соціального залучення через музику. Його критика культурної індустрії стверджує, що комерціалізація музики поглинає і знищує її художній потенціал. Погляди Адорно на тональну та атональну музику створюють основу для оцінки музики в суспільному контексті, звертаючись до соціального занепаду та опору

Суб'єктивні рефлексії в естетичному досвіді

Інтелектуальний корпус Адорно підкреслює особливу позицію, яку займає музика в його філософській системі. Ця особливість впливає з того, що музика, на відміну від візуальних мистецтв, виступає єдиним видом мистецтва, де "існування змісту обговорюється конкретно" (Kötters, 2010, p. 14).

Однозначне і чисте поняття мистецтва застосовне виключно до музики (Adorno, 2005, p. 30). У сфері музики трансцендентне існування змісту, здається, дозволяє знаковим думкам Адорно про домінуючі сили, соціальні протиріччя та культуру знайти відображення, потенційно породжуючи ідеї, що виходять за межі суто теоретичного. Адорно, розмірковуючи про мистецтво і музику, відчував дефіцит соціологічного розвитку музикознавства, наголошуючи на важливості розуміння історичної напруги, закладеної в музичному матеріалі, та оцінки еволюції музичного матеріалу в його історичному контексті (Johnson, 1995, p. 295). Найважливіше те, що Адорно сприймає музику як первинний інструмент для критики елементів банальності та буденності.

Естетична теорія Адорно кидає виклик традиційним естетичним концепціям, встановлюючи зв'язок зі спекулятивною традицією, пропонуючи діалектичне розуміння художньої істини. Крім того, він кидає виклик традиційній дихотомії між формою і змістом у мистецтві, наголошуючи на їхньому взаємозв'язку (Melaney, 1997, p.40). Підхід Адорно до естетики чітко відкидає прийняття будь-якої фіксованої або абсолютної істини - ця відмова ґрунтується на негативній діалектиці. Цей підхід сприяє динамічному і критичному розумінню взаємозв'язку між мистецтвом, суспільством та історією (Melaney, 1997, p. 40). Адорно особливо підкреслює роль суб'єктивних реіфікацій в естетичному досвіді. Критикуючи спробу Канта заснувати естетичний досвід на універсальності та розглядаючи використання суб'єктивності у філософії безпосереднього існування та концепції сутнісної інтуїції, Адорно кидає виклик естетичній спробі Канта "універсалізувати" досвід у межах суб'єктивності (Melaney, 1997, p.43). Розуміння Адорно нетотожного в мистецтві та естетиці кидає виклик традиційним поняттям ідентичності та універсальності,

відмовляючись зливати красу з розпливчастими концепціями універсальної ідентичності та підкреслюючи безідентичність речей як залишків краси в природі (Melaney, 1997, p.46). На думку Адорно, кантівська естетика "суб'єктивізує" і не може інтегрувати свою віру в автономію з розумінням історичного значення мистецтва. Крім того, Адорно виступає проти зведення Гегелем мистецтва до руху суб'єктивного духу, припускаючи, що філософія Гегеля може неадекватно інтегрувати твір мистецтва в діалектичний процес (Melaney, 1997, p.41).

Безумовно, Адорно підходить до музики через діалектичну лінзу. Однак діалектика, яку він вводить і визначає на цьому етапі, є негативною діалектикою. Ця діалектика, на відміну від тієї, що зустрічається у Маркса чи Гегеля, не є лінійною прогресією, що веде до синтезу. На думку Адорно, "тотожність (синтез), що виникає в процесі теза-антитеза-синтез", не є успішним результатом, а радше програшем (Yıldırım, 2016, pp.6-8). У цій діалектиці очевидно, що антитеза постійно переважає, а синтез призводить до недосконалого результату. Однак, на думку Адорно, це має бути вічний цикл - нескінченний процес. На думку Адорно, вся західна філософія є нічим іншим, як "пануванням суб'єкта над об'єктом" (Yıldırım, 2016, p.7).

Негативна діалектика звільняє суб'єкта від хвороби суб'єктивності і критично ставиться до суб'єктивності. Мета полягає не в тому, щоб повернути назад пошкоджену ієрархію між суб'єктом і об'єктом, а в тому, щоб покласти край ієрархії суб'єкт > об'єкт, притаманній гегелівській діалектиці. Діалектика, де суб'єкт встановлює гегемонію над об'єктом, призводить до гармонійної тотожності з антитезою, яка, якщо розібратися, не створила просвітленого розуму постмодерну (Akkol, 2018, p.117). Стадія синтезу, що сприймається як "ідентичність", яка виникає зі стадії тези-антитези, розглядається

Дехто сказав би, що популярна музика надзвичайно змінилася з тих пір, як Адорно написав свою критику на цю тему в 1941 році, однак, коли критика Адорно пов'язана з сучасним суспільством, чи відображає критика Адорно те, як влаштований світ сьогодні? Це есе має на меті дослідити критику Адорно та

дізнатися, чи вона все ще актуальна в сучасній культурі. У цьому есе я досліджу критику популярної музики Адорно, щоб показати, що вона все ще справедлива щодо сучасного суспільства.

Адорно вважає (у контексті Франкфуртської школи), що відтворення популярної музики є однорідним, через що зміна цього способу виробництва буде невдалою. Адорно стверджує, що «навіть якби були спроби ввести щось справді інше в легку музику, вони були б приречені з самого початку через економічну концентрацію... Ця стандартизація означає зміцнення тривалого домінування слухачів та їхніх умовних рефлексів» (Adorno, 2004, p.124).

«Щоб приховати стандартизацію, музична індустрія вдається до того, що Адорно називає псевдоіндивідуалізацією». Далі Адорно продовжує свою критику в тій мірі, в якій псевдоіндивідуалізація вводить слухачів/людей в оману, змушуючи вірити, що вони отримали різноманітні вибори, тоді як насправді маси отримали те, що хотіла просувати музична індустрія. Псевдоіндивідуалізація, у критиці Адорно, також може бути використана, щоб приховати одноманітність. Адорно критикує музичну індустрію, оскільки вона створює у людей враження, ніби їм надано ряд нових продуктів і перспектив, які принесуть споживачеві щастя та успіх. Це все ще актуально в сучасному суспільстві, оскільки ми живемо в капіталістичному світі, де кожен продукт, доступний для споживання, обіцяє щастя та обіцянку покращити життя споживачів.

Адорно також критикує стандартизацію через те, що (маючи на увазі слухачів) «псевдоіндивідуалізація, зі свого боку, тримає їх у відповідності, змушуючи їх забути, що вони слухають, це вже прослухано для них. Або «попередньо перетравлений». (Нью-Йорк: Інститут соціальних досліджень, 2000). Критика Адорно щодо «попередньо перетравленої» музики все ще може бути актуальною в сучасному суспільстві, оскільки більшість музики вже визначено для випуску та прослуховування повсякденним споживачем. Це можна продемонструвати, оскільки багато пісень у сьогоднішньому сучасному

суспільстві мають пройти стандарти та вимоги звукозаписних лейблів, перш ніж їх опублікують для слухача. Це приклад попередньо перетравленої музики.

Адорно продовжує критикувати популярну музику через стандартизацію, оскільки «як тільки музична та/або лірична схема виявляється успішною, її експлуатують до комерційного виснаження» (Bottomore, 1984, с.91). На відміну від музики високої культури, візьміть, наприклад, Бетховена, який виглядає складним та індивідуальним у кожному творі. Цю модель можна представити так: «сьогодні хітові пісні легше пробачити недотримання 32 ударів чи компаса дев'ятої, ніж те, що вона містить навіть найтаємніші мелодичні чи гармонічні деталі, які не відповідають ідіомі». цей шаблон, це можна показати як «деталі однієї популярної пісні можна поміняти іншими». (Bottomore, 1984, с.91). Не помічаючи звичайного слухача, це тому, що Адорно стверджує, що вся популярна музика дотримується однієї формули прослуховування.

Це свідчить про те, що в сучасному суспільстві критика популярної музики Адорно все ще відображає те, як музика створюється індустрією та споживається слухачами чи масами. Показано, що музика для мас слідує стандартизованому шаблону, щоб мати успіх у широкій публіки, замість того, щоб музика була складним твором, який не слідує загальному шаблону, який не був би таким популярним. Це підтверджується тим, що «популярна музика є механічною в тому сенсі, що певну деталь можна переносити з однієї пісні на іншу без жодного реального впливу на структуру в цілому» (Bottomore, 1984, с.91). Адорно виправдовує це стандартизацією, яка в сучасному суспільстві стає популярною та постійно відроджується.

У порівнянні з елітарною (висококультурною) музикою, яка призначена для небагатьох і створюється з чітким знанням композиції та мелодії. Ставлення Адорно до популярної музики було зневажливим. Це могло бути тому, що нижчі класи почали створювати власну культуру або тому, що «ЗМІ зробили світ серйозної культури широко доступним лише ціною того, що позбавили його критичної сутності»

Друга критика Адорно полягає в тому, що «популярна музика сприяє пасивному слуханню» (Bottomore, 1984, с.91). Оскільки «популярна музика відволікає слухача від його безпосередності та сприяє розвитку умовних рефлексів». (Нью-Йорк: Інститут соціальних досліджень, 2000). Адорно стверджує, що через популярну музику слухачі не приділяють повної уваги музиці і тому слухають пасивно. Це можна показати, оскільки в суспільстві слухач був зумовлений бажанням танцювати, коли грає певний тип музики, або відчувати сум, коли грає меланхолійна пісня, оскільки з раннього віку слухач був зумовлений людьми, яких він оточені музичною індустрією про те, як реагувати на пісні, це демонструє умовні рефлекси.

Дехто може стверджувати, що в сучасному суспільстві слухачі все ще залежать від популярної музики, оскільки вони включають цей елемент у своє повсякденне життя. Не тільки це, але слухачі іноді можуть орієнтуватися в текстах популярної музики, оскільки «музика передає аргумент про те, як ми повинні або не слід вірити або поводитися». Це дозволяє музичній індустрії безпосередньо маніпулювати своїми слухачами, щоб вони повірили в певні домінуючі ідеології та погляди.

Це все ще можна продемонструвати в сьогоднішньому сучасному суспільстві, оскільки «деякі люди слухають фонову музику, щоб залишатися бадьорими під час тренувань або зосереджуватися під час читання та письма». Це підтверджує критику популярної музики Адорно, оскільки багато людей слухають музику, беручи участь у повсякденній діяльності, тоді як насправді слухач не звертає уваги на музику, а замість цього пасивно використовує музику, щоб заповнити тишу. Пасивне слухання може відбуватися регулярно, оскільки «від аудиторії не слід очікувати незалежного мислення».

Однак сучасне суспільство може пасивно слухати музику, щоб відволіктися від поставленого завдання або просто тому, що «поняття музики (з текстом або без нього) комунікує». Це може свідчити про те, що сучасне суспільство використовує музику як форму емоційного спілкування під час повсякденної діяльності, наприклад, прослуховування бадьорої пісні для

підтримки мотивації або для прослуховування під час хобі, що показує, що «музика асоціюється з тим, що Адорно описує як «дозвілля». (Smith, 2013).

Пасивне слухання може «сприяти помилковій свідомості» (Marcuse, 1968, pp.26-27). Це можна продемонструвати, оскільки стверджується, що «музика функціонує як віртуальний час, призупиняючи реальний час, а потім замінюючи його». Це може показати, що пасивне слухання дозволяє слухачеві загубитися в часі, а також сприяє втечі від сучасного суспільства.

Критика Адорно також стверджує, що «популярна музика сприяє пасивності слухача» (Smith, 2013). Оскільки слухач не приділяє повної уваги музиці, це дозволяє композитору дозволити «вставляти готові кліше будь-де».. Ці кліше залишатимуться в підсвідомості слухача, щоб посилити домінуючу ідеологію суспільства, оскільки «ЗМІ таким чином відтворюють точки зору домінуючих інституцій, а не як одну з низки альтернативних точок зору».

ЗМІ переробляють ці точки зору в ліричну форму, оскільки вони знають, що популярна музика має широку аудиторію в сучасному суспільстві, Адорно критикує пасивне слухання, оскільки воно не потребує зусиль, що означає, що домінуючі переконання можна легко передати слухачеві, особливо коли йдеться про прослуховування популярної музики. Це може виправдати те, що для популярної музики «її споживання вимагає неухважності та відволікання». (Bottermore, 1984 p.92).

Проте. Можна стверджувати, що «твердження Адорно про те, що засоби масової інформації є ідеологічним аналогом економічного розвитку капіталістичних суспільств». Це можна витлумачити так, що публіка могла надати ці ідеології, отже, популярна музика просто надає слухачеві ті самі ідеології, правдивістю яких вважають маси.

Третьою критикою популярної музики Адорно був «соціальний цемент». «Адорно стверджує, що поп-музика діє як «соціальний цемент», промиваючи мізки людям, змушуючи їх прийняти обмежене бідне та нещасливе життя». (Buttermore, 1984 p.93). Адорно продовжує критикувати, стверджуючи, що люди

можуть усвідомлювати, наскільки вони нещасливі, і завдяки цьому популярна музика дає слухачеві тимчасове звільнення від їхнього нещастя.

З психосоціальної точки зору існує дві причини, чому люди слухають музику, перша – це вечірки або «рейв» під музику, вживання алкоголю та інколи наркотиків, коли вони не працюють, щоб пристосуватися, щоб вони могли повернутися до працювати та відновити продуктивність, оскільки вони мали перерву в роботі. Другий — слухати похмуру музику з меланхолійними текстами, щоб слухач міг відчути, наскільки сумна музика, оскільки слухач відчуває те саме, це змушує слухача переналаштуватися та почуватися щасливішим у іронічному методі злорадства, як зараз відчувається слухач щасливий і готовий повернутися до роботи.

Адорно також стверджував, що соціальний цемент перешкоджає досягненню масами революційної свідомості, через це маси ніколи не зможуть перемогти капіталізм або отримати свободу для індивідуалізму. Це можна підтвердити тим, що музика, «переставши бути нічим, крім стилю, відкриває останню таємницю: покору соціальній ієрархії».

Прикладом цього через форму популярної музики може бути «окупація людських почуттів з моменту, коли вони залишають фабрику ввечері, до часу, коли вони знову заходять наступного ранку, матеріалом, який справляє враження на процес праці, який вони самі мають». щоб підтримувати протягом дня, це підпорядкування глузливо задовольняє концепцію єдиної культури». Через це Адорно показує, що повсякденний споживач опинився під соціальним контролем, і не тільки це, але через домінуючу ідеологію (яку годують слухачів через використання популярної музики) населення демонструє покірність і порядок без еліти, яка змушує домінувати над ними. .

Популярна музика може бути такою ж поширеною протягом десятиліть, як і в сучасному суспільстві, тому що «музика передає емоції, символізуючи інтенсивність і схеми вивільнення – або ритми – які ми відчуваємо регулярно як частину повсякденного людського життя». Завдяки цьому слухач може

ототожнювати себе з музикою, що може бути причиною того, чому популярна музика стала настільки широко поширеною протягом століть.

Щоб зрозуміти, як думка Адорно персоналізується в музиці, важливо дослідити дискурс про музичний зміст. У зв'язку з цим стверджується, що Адорно значною мірою поділяв погляди Гегеля. Згідно з Гегелем, "навіть якщо музика не має об'єктивного вигляду, вона неминуче володіє змістом" (Kötürsü, 2010, p.14). Абстрагування музичного змісту також абстрагує музичне вираження. Саме через цей процес досягається концепція "музичного об'єкта, що звільняє митця". Іншими словами, митець, особливо в музиці, звільняє себе і переплітається з суб'єктивністю музичного об'єкта набагато більше, ніж у візуальному мистецтві. Таким чином, коли визнається, що в музиці існує зміст, хоча й абстрактний, ми маємо на увазі зміст, що впливає із суб'єктивності митця, прямо чи опосередковано пов'язаний з концепцією Адорно про митця, пов'язаного з соціальною реальністю (Kötürsü, 2010, p.14). Згідно з Адорно, світ, у якому звучить музика, безпосередньо формує сприйняття музики (Akko1, 2018, p.114). Отже, такі фактори, як сім'я, найближче оточення, місце народження та проживання, переконання, уподобання, соціальний клас, суспільний та економічний статус відіграють вирішальну роль у формуванні сприйняття музики людиною.

З іншого боку, на думку Адорно, зміст має бути "просвітницьким і визвольним з діалектичної точки зору" (Kötürsü, 2010, p.14). Просвітницька та визвольна музика насамперед відкидає межі відповідності, сформовані гармонією та злагодою, натомість втілюючи елементи протиріччя та конфлікту. На думку Адорно, уособлення і ствердження ставлять під загрозу просвітництво і визволення в музиці (Kötürsü, 2010, p.15). Тому музичний контент повинен уникати реїфікації та афірмації. У цьому випадку необхідно уважно вивчити ці два поняття, які відображають діалектичне розуміння Адорно.

Ствердження можна розглядати як досягнення примирення через зусилля синтезувати різні елементи, відстоюючи правильність цілого, а не викриваючи діалектичну суперечність (Kötürsü, 2010, p.15). Для Адорно, однак, діалектика,

яка працює таким чином, де синтез відбувається через примирення конфліктуючих елементів, є пошкодженою і оманливою:

"Звеличення чудових жертв є нічим іншим, як звеличенням чудової системи, яка, зрештою, робить їх жертвами" (Adorno, 2005, p. 29).

Реіфікація передбачає інтерпретацію об'єкта в такий спосіб, що надає сенсу його існуванню щодо інших об'єктів, пов'язаних з ним незалежно. Твір мистецтва, пов'язаний з ідеологією через афірмацію та реіфікацію, стає відчуженим. За Адорно, завдання мистецтва полягає в тому, щоб "виявити те, що не можна було побачити/відчути в рамках ідеології" (Jay, 2001, p.216). Адорно визначає включення будь-якої концепції або певного ідеологічного погляду, продиктованого суб'єктивністю митця, у зміст музики як невдачу твору мистецтва.

Дійсно, як зазначає Адорно, аспекти, пов'язані з афірмацією та реіфікацією, сприяють взаємозв'язку між масовою культурою та ідеологією, "приховуючи погану економічну детермінацію існування і досягаючи цього шляхом заспокоєння та наркотизації людей" (Adorno, 2005, p.45).

Ситуація, коли мистецтво пов'язане з ідеологією, вказує на те, що митець перебуває всередині ідеології, об'єктивуючи її. На думку Адорно, незалежно від того, перебуває митець в ідеологічних рамках чи ні, він повинен абсолютно "не звеличувати" (Adorno, 2005, p.220). У цьому відношенні Адорно розходиться з ортодоксальними марксистськими критичними теоретиками (Kötürsü, 2010, p. 15).

Висуваючи ідею про те, що мистецтво не повинно керувати своєю аудиторією, на противагу кантівському принципу "безцільної цілеспрямованості", який можна визначити як такий, що ґрунтується безпосередньо на предметі, Адорно продукує відповідну думку: Твір мистецтва має бути безцільним (Kötürsü, 2010, p.16). Це тому, що "твір мистецтва, спрямований на мету, знаходить точку, яка виводить його за межі самого себе" . Більше того, твір мистецтва, вартий інтересу, є невдачею, оскільки сила

незалежного твору мистецтва походить від нього самого. За Адорно, твір мистецтва має бути "абсолютно автономним" з точки зору змісту. Ця автономія можлива лише за умови уникнення повторення та ствердження, а також незалежності від концепцій.

Тому, за Адорно, мистецтво не повинно звеличувати, не повинно керувати, повинно нести просвітницьку і визвольну діалектику в плані змісту і бути незалежним від концепцій.

Адорно через концепцію індустрії культури, визначену в "Діалектиці Просвітництва", змальовує суспільний стан, коли майже все інтегровано в процес промислового виробництва (Аккол, 2018, р. 117). На думку Адорно, немає різниці між індустрією культури та індустрією машин: обидві спрямовані на масове виробництво (Аккол, 2018, р.118). Існує зв'язок між культурною індустрією та "порядком", але тут важливо поставити під сумнів саму концепцію порядку:

"Порядок сам по собі не є добрим по своїй суті. Однак "хороший порядок" може сприйматися як легітимний" (Adorno, 2003, р. 82).

Згідно з Адорно, індустрія створює "порядок", але цей порядок, хоч і не є добрим за своєю суттю, слугує інтересам привілейованих кіл. Більше того, музика перетворилася на елемент культури, контрольований групами інтересів. У цьому аспекті культурна індустрія поглинула чисту сутність музики, зробивши її пошкодженою. Природна структура музики є "набагато більш безладною, ніж спрощена форма поверхневого порядку" (Аккол, 2018, р.119). Комерціалізація музики, створення однорідної маси, де реципієнт стає споживачем, і нормалізація цієї маси ідеєю купівлі - все це відображає вплив культурної індустрії:

"Ідеологія індустрії культури настільки потужна, що замінила свідомість адаптованих нею мас немисленням" (Adorno, 2003, р. 81).

Механізм комерціалізації індустрії розмиває межі між низьким і високим мистецтвом у комерційних медіа. У комерційному середовищі немає різниці між

високим і низьким мистецтвом, оскільки обидва вони мають спільну основу з точки зору ринковості (Akko1, 2018, p.123). На думку Адорно, виникає небезпека: і митець, і реципієнт опиняються в суспільній ситуації, коли музика працює як товар для індустрії, а невеликі твори мистецтва з протилежною перспективою поглинаються комерційним механізмом. Посередність, спричинена ринковістю індустрії, згубна як для низького, так і для високого мистецтва (Adorno, 2003, с. 76).

Таким чином, Адорно критикує комерціалізацію музики та її використання для зміцнення домінуючих соціальних і культурних норм, проливаючи світло на динаміку культурної індустрії (Melaney, 1997, p.40). Він прямо вказує на те, що популярна музика є продуктом культурної індустрії, призначеним для задоволення найнижчого спільного знаменника з метою отримання прибутку. Індустрія культури, яка отупляє маси і прирікає їх на одинадцятирічне мислення, "приспосовує індивідів до самих себе" (Adorno, 2003, p. 76).

У цьому контексті слід звернути увагу на концепцію інструменталізації музики. Адорно розглядає процес інструменталізації музики у три етапи: виробництво, розповсюдження та споживання (Akko1, 2018, p. 114). Коли музика стає товаром на цих трьох етапах, вона втрачає свою оригінальність і зазнає своєрідного відчуження (Akko1, 2018, pp.114-115). Цей процес означає відхід музики від ролі чистого витвору мистецтва і перетворення її на частину індустріального циклу. У цій ситуації музика стає матеріалом для створення попиту і сприяє конструюванню бажання:

"Цикл виробництва, споживання і відтворення, інституціоналізований індустрією культури, є постійним процесом інституціоналізованого, організованого і раціоналізованого виробництва" (Celayiroğlu, 2004, p. 13).

Адорно проливає світло на проблеми "інструменталізації та відчуження музики", з якими стикається музика, роблячи значний внесок у соціологію музики в багатьох аспектах (Akko1, 2018, p.112). Щоб врятуватися від цього відчуження, музика повинна знайти рішення:

"Музика не повинна перебувати перед суспільством у стані безпорадного жаху та зарозумілого невігластва. Якщо соціальні проблеми будуть представлені в музиці відповідно до її формальних законів, її соціальна функція буде виконана більш повно" (Adorno, 1989, pp.30-31).

На думку Адорно, тональна музика не пропонує дійсного виходу. Тональна музика, яка "виконала своє історичне і соціальне завдання", свідчить про занепад. Тональна музика формує галузь легкої музики, посилюючи якість товарності в гонитві за пристрасстю, простотою і зрозумілістю.

Підводячи підсумок, хоча дехто може стверджувати, що критика Адорно може бути застарілою, оскільки він написав її в 1941 році, багато хто все ще стверджує, що критика популярної музики Адорно все ще залишається актуальною в сучасному суспільстві, оскільки його критика підтримувала популярну музику, випущену протягом 1950-х років, і 1960-х, і все ще може підтримувати нові випуски в сучасному суспільстві.

Критичні зауваження Адорно щодо стандартизації все ще залишаються актуальними в сучасному суспільстві, оскільки псевдоіндивідуалізація все ще використовується в музичній індустрії, і це есе показало, що будь-які спроби створити музику, яка не є стандартизованою, будуть безуспішними.

Критика того, що пасивне слухання є причиною популярної музики, також може бути виправданою в сучасному суспільстві, оскільки багато слухачів використовують музику як засіб, щоб відволіктися, або слухач не повністю звертає увагу на музику. Пасивне прослуховування може обумовити слухача та просувати панівні ідеології музичної індустрії.

Нарешті, критика соціального цементу може забезпечити втечу слухача від нещасливого життя, але також може зупинити маси від будь-якої революції в капіталістичному суспільстві, оскільки слухач підкоряється ієрархії, яка не потребує примусового керівництва, оскільки популярна музика може «промивати мізки». звичайному слухачеві. Усю критику популярної музики Адорно все ще можна продемонструвати в сучасному суспільстві, що показує,

наскільки точною була його критика, коли вона вперше була опублікована, і залишається точною сьогодні.

2.3. Методологічні знахідки та недоліки у підході Т. Адорно до сучасної культури

Естетика багато в чому перебуває в центрі філософських пошуків Адорно. Він присвячує монографії Малеру, Бергу та Вагнеру, пише безліч есе про літературу і особливо музику, охоплюючи теми від високого модернізму до масового голлівудського кіно. Політика та соціальна критика, у свою чергу, займають важливе місце в його естетиці. Уважно читаючи як канонічні, так і новіші твори, Адорно аналізує суспільство та його ідеології - так, як він їх сприймає, - і знаходить докази у творах, які він обговорює. Його мистецька критика, таким чином, пов'язана з культурною критикою. Це, звісно, істина про Адорно. У цьому есеї я припускаю, що соціальна критика Адорно (в одному з її основних проявів) пов'язана з його мистецтвознавчою критикою ще й в інший цікавий спосіб. Зокрема, їхня форма схожа.

Знайома дихотомія в марксистських роботах із соціальної критики - це дихотомія між "теорією" і "практикою", причому Адорно зазвичай класифікують як людину, яка підозріло ставиться до відвертих (і, на його думку, поспішних) революційних спроб перетворити теорію на практику, а іноді (часто несправедливо) класифікують як людину, яка ремонтує вежу теорії зі слонової кістки, а на задньому плані грає висока модерністська музика. Центральне місце естетики у філософських міркуваннях Адорно ще більше посилює це враження. Моє твердження, що Адорно має "естетичну" модель соціальної критики, може здатися, що я підіграю цій карикатурі. Натомість я маю намір показати, як Адорно використовує цей естетичний підхід не просто для того, щоб відступити до мистецтва, а для того, щоб розширити і збагатити ресурси, доступні для критики суспільства.

З цією метою я хочу дослідити поділ, який лежить, так би мовити, в межах теорії: теорія проти практики, але, зрештою, має значення для того, яким може бути шлях до практики. Якщо практика - це те, що ми робимо на практиці після

того, як виявили ідеологію, щоб зробити світ кращим і вирватися з її тенет, то теорія, навпаки, стосується звіту про саму ідеологію. Наше питання в цій статті стосуватиметься насамперед метарівня цієї теорії: Якою є природа і метод такого критичного аналізу та ідеології, яку він має на меті розкрити? Який спосіб діагностичного аналізу необхідний для виявлення ідеології в першу чергу? Я вважаю, що Адорно пропонує особливий філософський погляд на ці питання. Я розвиваю і протиставляю два способи культурної критики - каузальну критику і внутрішню критику - і далі класифікую більшу частину того, що робить Адорно, в останньому таборі.

Для нього критика - це не просто визначення поганих соціальних наслідків чогось і нівелювання критики на цій підставі. Натомість критика - це те, що ретельний "мікрологічний" аналіз виявляє про ідеологію, яка проявляється в самих цих явищах. Таким чином, вона передбачає герменевтичне розплутування чогось, де метою є виявлення, а потім критика самих цих згубних ідеологій. Таким чином, об'єкт аналізу, чи то мистецький твір, чи інше соціальне явище, є неприйнятним не (просто або головним чином) тому, що він причинно пропагує або сприяє проблематичним речам - авторитаризму, антисемітизму і тому подібному. Скоріше, він є неприйнятним тому, що містить - часто у спосіб, який важко одразу виявити - такі неприйнятні ідеології, приховано вбудовані в нього. У цьому відношенні я вважаю, що модель соціальної критики Адорно завдячує його естетиці не тому, що вона покладає свої надії лише на естетичну сферу, а радше тому, що вона використовує герменевтичну, непричинну, нередуктивну модель критики ідеології, знайому з мистецької критики, і поширює її на соціальну та культурну критику в більш широкому сенсі.

Описавши ці дві форми культурної критики, я розгляну деякі ключові прояви в роботі Адорно. Я почну з його застосування у традиційно "високих" естетичних сферах, потім розгляну, як він застосовує цю модель до роздумів про культурну індустрію та масову культуру, і, нарешті, звернуся до його трактування ширшого кола соціальних явищ, зокрема, в "Мінімалістичній моралі".

Перш ніж перейти до екзегези Адорно, я хотів би викласти та проілюструвати ці два широкі стилі критики в більш загальних рисах. Один стиль культурної критики, як уже згадувалося, має широку каузальну форму. Ми розглядаємо певне культурне явище, а потім дивимося, який вплив воно має на певне етичне, соціальне чи політичне благо (наприклад, процвітання особистості, свободу і т.п.). Якщо явище, про яке йде мова, негативно впливає на те, що нас хвилює, ми його критикуємо. Таким чином, ми можемо, наприклад, критикувати "фейкові новини", що поширюються соціальними мережами, оскільки вони призводять до поганої поінформованості громадян. Ця причинно-наслідкова критика є центральним і незамінним видом соціальної критики.

Інший стиль критики звертає увагу не на те, які неприйнятні речі викликає культурний феномен, а на внутрішню неприйнятну природу ідеологічного змісту, який він містить. Назвемо це внутрішньою критикою. Ми інтерпретуємо явище, про яке йде мова, і даємо "прочитання" ідеології, закладеної в ньому, а потім критикуємо ідеологію з огляду на цю закладену ідеологію. Цей підхід перевертає сторінку того, як можна було б інтерпретувати і критикувати твір мистецтва з етичних чи політичних міркувань. У випадку з мистецтвом не потрібно перейматися етичними чи політичними наслідками або ймовірними наслідками твору мистецтва, а радше, наприклад, його точкою зору та ідеологічним змістом. Ця точка зору не обов'язково має бути точкою зору її творця (Adorno 1954, с.168), і не повинна (і, як правило, не буде) бути чітко вираженою. Для Адорно вона може бути підтверджена іншими, більш тонкими способами, такими як зв'язок між її формальними елементами і тим, що цей зв'язок аналогічним чином припускає. Я вважаю, що Адорно інтерпретує не лише мистецтво, але й інші соціальні явища у такий герменевтичний спосіб, що віддзеркалює мистецтво.

Однак порівняння з мистецькою інтерпретацією може ввести в оману. Воно може наштовхнути нас на думку, що йдеться про вузько естетичну скаргу, що об'єкт критики є просто естетично неповноцінним (наприклад, невпорядкованим, негармонійним, заїждженим тощо). Але це не зовсім так у

випадку з такою критикою мистецтва, і, звичайно, не так у випадку з художньою критикою Адорно чи його соціальною критикою. Часто в основі нівелювання лежить етичне чи політичне, а не (суто) естетичне звинувачення. До прикладу: Адорно намагається виявити авторитаризм та інший шкідливий зміст у музиці Стравінського. Це суперечлива інтерпретація з його боку, до якої ми незабаром звернемося, але її конкретні переваги не повинні нас цікавити. Зауважте, незалежно від того, чи це справедлива критика Стравінського, що це не просто естетичне заперечення у вузькому сенсі; хоча Адорно має естетичні претензії до музики, він також вважає цю музику неприйнятною з етичних і політичних міркувань. Звичайно, такі звинувачення (естетичні-етичні-політичні) дуже важко, а може й неможливо, розрізнити, але суть полягає в постійному висуванні на перший план етичних і політичних проблем, а не в їхньому відсуванні на другий план заради нібито "чистої" естетичної критики. Важливо побачити дещо більше, щоб зрозуміти цей стиль критики: Звинувачення Адорно не ґрунтується на причинно-наслідковому соціологічному твердженні про те, що ця музика має соціальний ефект пропаганди авторитаризму чи інших соціальних деформацій. Можливо, але Адорно (принаймні тут) не висуває такого звинувачення, яке можна було б підтвердити, наприклад, емпіричним дослідженням. Його твердження також не є інтенціоналістським, що Стравінський навмисно писав свою музику, щоб озвучити цю ідеологію. Воно також не ґрунтується на психологічному твердженні, що музика виражає несвідомі установки самого Стравінського, хоча Адорно цілком може вважати, що тут є певна спорідненість. Звинувачення Адорно навіть не є - в усякому разі, прямолінійно - твердженням, що музика успадковує цей ідеологічний зміст безпосередньо від соціального світу, в якому вона створюється, якщо це має бути редуktivним виправданням того, чому вона повинна розглядатися як така, що має цей заплямований зміст (тобто факти про соціальний світ стають нашим доказом того, що музика є такою-то і такою-то). Йдеться радше про те, що у своєму іманентному музичному матеріалі музика, так би мовити, "виражає" авторитаризм (та інші подібні речі) і є проблематичною і з цього погляду. Ця внутрішня критика, звичайно, сумісна з думкою про те, що вона також є проблематичною з точки

зору причинно-наслідкових зв'язків. Річ у тім, що ці подальші причинно-наслідкові зв'язки не вичерпують тих аспектів, в яких вона є проблематичною, і не слугують єдиною підставою для потенційної критики.

У світлі вищесказаного, я використовую слово "виразний" із застереженням, знайомим з естетики. Коли ми говоримо, що щось є "виразним", ми не повинні тлумачити це редуکتивно: тобто, ми не повинні думати, що щось має свої виразні властивості просто в силу того, що перебуває у зв'язку з відповідними ментальними або психологічними станами індивідів або груп (незалежно від того, як саме ми їх розуміємо). Скористаємося класичним прикладом з естетики: Соната може "виражати" смуток, навіть якщо це не смуток композитора чи виконавця, а роман може виражати жінконенависництво, навіть якщо автор не має таких поглядів, навіть несвідомо. Цей смуток є властивістю музики, а мізогінія - роману. Так, часто може бути генетична історія, в тому числі і для культурних явищ, які цікавлять Адорно. Йдеться про те, що її не повинно бути, і що інтерпретаційне обґрунтування не повинно шукати такої історії. У цій дискусії я використовую різні терміни, в тому числі "виразний", щоб виокремити вкоріненість цих ідеологій, присутніх у творі мистецтва чи соціальному явищі, які потребують розкриття та критики. Визначення того, що є виразником чогось, буде питанням інтерпретації, а не того, що генетично зумовлює його або іншим чином лежить в його основі.

Ця незалежність відображена в чудовому образі, до якого Адорно неодноразово повертається, "монади без вікон". Вся суть монади полягає в її каузальній та епістемічній ізоляції від інших речей. У випадку Адорно це метафора, звичайно, не буквально метафізика, і не заперечення реальної каузальної взаємопов'язаності. Але одним із ключових моментів цієї метафори є сигнал опору певному грубому погляду - можна сказати, карикатурному марксизму - на відношення між так званою "надбудовою" і так званим "базисом", стверджуючи, що факти про базис визначають факти про надбудову. Для Адорно, без сумніву, існує сенс, в якому все, включаючи мистецтво, несе на собі незгладимий відбиток соціального світу, що його оточує. Але є також сенс, в

якому такого роду речі мають певну міру автономії, принаймні в тому сенсі, що методи герменевтичного *Geisteswissenschaften* будуть необхідними для розкриття їхнього змісту і слугуватимуть трибуналом виправдання, пов'язаного з володінням таким змістом. Визнання цього ступеня автономії відповідає похвалі Адорно за "нетотожне" і відмову від ідентифікаційного мислення, в його опорі редуktivному соціальному аналізу, в якому явище (чи то соціальне, чи то мистецьке) просто стає шифром різних зовнішніх сил. У цій статті я стверджую, що цей світогляд і підхід, який він формує, пронизує як соціальну критику Адорно, так і його естетику.

Прийняття Адорно такого стилю соціальної критики є невід'ємною частиною його більш загальних скарг на такі речі, як мислення ідентичності, інструменталістська раціональність та позитивізм. Коли йдеться про соціальну критику, інструменталіст прагне оцінювати соціальні явища з точки зору їхніх наслідків. Єдиний спосіб, за її словами, чому щось може бути поганим - це якщо воно має погані інструментальні наслідки. Це, як правило, пов'язано з певним видом позитивізму, який вважає, що ці ефекти мають бути якось кількісно виміряні та підлягати емпіричній перевірці. Вважати, що все можна виміряти і критикувати з точки зору його наслідків, означає капітулювати перед гегемонією цінності "обміну" над цінністю "використання" (у надзвичайно широкому сенсі Адорно пов'язує останнє поняття з тим, що протистоїть мисленню "тотожності"). Адорно постійно наголошує на тому, що ці вузькі та обмежені способи мислення засліплюють можливість справді "рефлексивної" критичної раціональності, яка буде герменевтично витонченою, нормативно зобов'язуючою та не прив'язаною до цих позитивістсько-інструменталістських припущень. Проте, звичайно, однією з головних амбіцій Франкфуртської школи було поєднати соціальну критику з емпіричною соціологією. Багато роздумів Адорно, наприклад, про звички слухання музики, підкріплені ретельними дослідженнями. Він не відкидає критику, що ґрунтується на таких результатах, зовсім ні. Річ у тім, що для Адорно це не вся соціальна критика, якою вона може бути.

Щоб зрозуміти структуру каузальної та внутрішньої критики в застосуванні до соціальних інститутів, розглянемо звинувачення, які можна висунути, скажімо, проти Нюрнберзьких расових законів, запроваджених за часів націонал-соціалістів у Німеччині. Вони, без сумніву, мають надзвичайно поганий вплив на загальне процвітання тих, кого вони стигматизували. Тих, на кого спрямовані ці закони, позбавляють фундаментальних прав, соціальних благ, закривають доступ до роботи та можливостей. Ці закони слугують зміцненню та увічненню огидних антисемітських настроїв у суспільстві - настроїв, які, в свою чергу, мають подальші жахливі наслідки. Але ці закони викликають заперечення ще й тому, що вони (і соціальні утворення, в яких вони діють) виражають певну образливу ідею про арійську вищість і семітську неповноцінність. Окрім заперечення проти їхніх численних поганих наслідків, ми можемо заперечувати і проти речей такого роду. Це, так би мовити, "легкий" випадок, оскільки цей ідеологічний зміст лежить фактично на поверхні самих законів. Як ми побачимо, особливий філософський хід Адорно полягатиме в тому, щоб знаходити ідеологію в набагато менш очевидних місцях, розглядаючи відносно непомітні і, здавалося б, нешкідливі явища як носіїв такої ідеології.

Випадкова критика та внутрішня критика є важливими видами соціальної критики. Але в світлі Адорно існує небезпека, що каузальна критика, за підтримки позитивістської соціології, привласнить собі право бути єдиною легітимною чи респектабельною формою соціальної критики. Хоча Адорно не використовує цю конкретну термінологію "іманентної" та "каузальної" критики, і не розмірковує над своєю критичною методологією соціальної критики так, як це роблю я, ці відмінності допомагають нам побачити, що відбувається в його роботі. Тепер я хотів би звернутися до того, як він застосовує таку внутрішню критику на практиці.

Фактура композиції створює образ надії за межами безнадії, виражаючи притулок і безпеку у спустошенні. Такий пафос абсолютно чужий "Петрушці" Стравінського... музика схильна брати на себе роль тих, хто висміює жорстоко поводить з героєм, а не стає на його захист... У Стравінського суб'єктивність

набуває характеру жертвності, але - і тут він насміхається над традицією гуманістичного мистецтва - музика ототожнюється не з жертвою, а скоріше з руйнівною стихією (Adorno, 1958, p.143).

"Ліквідація особистості" - це те, що "оспіває музика Стравінського" (Adorno 1958, p.190). Ніщо в критиці Адорно не ґрунтується на твердженні, що музика Стравінського сприяє авторитаризму, як на причинно-наслідковому зв'язку. Натомість йдеться про те, що ця колективістська ідеологія міститься в самому творі.

Розглянемо ще одне зауваження Адорно щодо музичного матеріалу, який використовує Стравінський.

Тут Адорно використовує фрейдистську лексику. Музичні елементи характеризуються "інфантильністю" і "регресією" у своїй архаїчності (Adorno 1958, p.160). Згідно з Адорно, їм, таким чином, бракує "іманентної музичної дійсності": "на [музичну] структуру, - продовжує він, - ззовні накладається воля композитора, яка визначає характер його формулювань" (Adorno 1958, p.167). З точки зору Адорно, композитори стикаються з певним музичним матеріалом у певний період музичної історії. Відвернутися від них - це свого роду зречення від відповідальності: Треба працювати так, щоб відповідати вимогам цього матеріалу, але у випадку Стравінського ми бачимо помітний відступ до більш ранньої (і тепер уже неактуальної) музичної лексики. На одному рівні може здатися, що це особисте звинувачення проти композиторської волі Стравінського. Але Адорно має на увазі також саму музику і те, що її відсутність "іманентної музичної дійсності" ідеологічно відображає. Не тільки Стравінський-людина, але й музика Стравінського є реакційною у своїй музичній лексиці. Ця реакційність виявляється на символічному рівні: те, що ми отримуємо, наприклад, неокласичну ідіому замість сталеної атональної, свідчить про те, що твір радше тікає від чесного відображення дійсності, аніж дивиться їй в очі.

Основна модель інтерпретації мистецтва Адорно, проілюстрована цими короткими прикладами, передбачає виявлення закладеної ідеології через уважне

прочитання формальної текстури самого твору. Цей метод не обмежується "високим" мистецтвом. Культурна індустрія та масова культура, що є темою наступного розділу, також часто використовують цей метод. Потім ми перейдемо до розгляду інших соціальних явищ у Розділі VI і побачимо, як Адорно поширює модель критики на твори, що виходять за межі звичної сфери мистецтва в широкому розумінні.

Фактура композиції створює образ надії за межами безнадії, виражаючи притулок і безпеку в руйнуванні. Такий пафос абсолютно чужий "Петрущці" Стравінського... музика тяжіє до того, щоб взяти на себе роль того, хто висміює жорстоко скривдженого героя, а не захищає його... У Стравінського суб'єктивність набуває характеру жертви, але - і тут він висміює традицію гуманістичного мистецтва - музика ототожнюється не з жертвою, а радше з руйнівним елементом (Adorno 1958, p.143).

"Ліквідація особистості" - це те, що "оспіває" музика Стравінського (Adorno 1958, p.190). Ніщо в критиці Адорно не ґрунтується на твердженні, що музика Стравінського пропагує авторитаризм як причинно-наслідковий зв'язок. Натомість йдеться про те, що ця колективістська ідеологія міститься в самому творі.

Розглянемо ще одне зауваження Адорно щодо музичного матеріалу, використаного Стравінським.

Тут Адорно використовує фрейдистську лексику. Музичні елементи характеризуються "інфантилізмом" і "регресією" у своїй архаїчній природі (Adorno 1958, p.160). Згідно з Адорно, їм, таким чином, бракує "іманентної музичної реальності": "структура [музики], - продовжує він, - нав'язується ззовні волею композитора, яка визначає характер його формулювань" (Adorno 1958, p.167). З точки зору Адорно, композитори стикаються з певним музичним матеріалом у певний період музичної історії. Відвернутися від них - це свого роду зречення від відповідальності: Треба працювати так, щоб відповідати вимогам цього матеріалу, але у випадку Стравінського ми бачимо помітний відхід до більш ранньої (і вже неактуальної) музичної лексики. З одного боку, це

може здатися особистим звинуваченням композиторської волі Стравінського. Але Адорно також має на увазі саму музику і те, що в ній ідейно відображає відсутність "іманентної музичної реальності". Не тільки Стравінський-людина, але й музика Стравінського є реакційною у своїй музичній лексиці. Ця реакційність проявляється на символічному рівні: той факт, що замість сталевого атонального ладу ми отримуємо, наприклад, неокласичний ідіостиль, свідчить про те, що твір радше тікає від чесного відображення дійсності, ніж дивиться їй в обличчя.

Базова модель інтерпретації мистецтва Адорно, проілюстрована цими короткими прикладами, передбачає виявлення ідеології, що лежить в основі твору, через уважне прочитання формальної текстури самого твору. Цей метод не обмежується "високим" мистецтвом. Культурна індустрія та масова культура, що є предметом наступного розділу, також часто використовують цей метод. Потім ми перейдемо до розгляду інших соціальних явищ у розділі VI і побачимо, як Адорно поширює модель критики на твори, що виходять за межі звичної сфери мистецтва в найширшому розумінні.

Навіть популярні імпрровізації, "гарячі" пасажі та брейки, мають лише декоративне значення, і ніколи не є частиною загальної конструкції чи визначальним фактором форми. Мало того, що їхнє розміщення, аж до кількості долей, є стереотипним; мало того, що їхня тривалість і гармонійна структура як доміантний ефект повністю визначені; навіть їхня мелодична форма і потенціал для одночасних комбінацій спираються на мінімальну кількість базових форм (Adorno 1936, p.477).

Імпрровізація справляє враження вільної, але насправді це не так. Це віддзеркалює долю суб'єкта в сучасному світі, який не є по-справжньому вільним в умовах пануючої ідеології, але має ілюзію позірної свободи. Лінія, на якій наголошує Адорно, знову ж таки, стосується не лише ефектів, але й того, що ми знаходимо, коли "закриваємо" певні культурні явища. Як ми побачимо в наступному розділі, Адорно застосовує цей самий підхід і до інших соціальних явищ.

Ми бачимо цю естетичну форму соціальної критики особливо яскраво в "Minima" Адорно.

Моралі. Книга являє собою збірку афоризмів за зразком "Гей-науки" Ніцше. Проте для Адорно відповідною формою науки буде "меланхолійна", з підзаголовком "Роздуми про зіпсоване життя". Якщо Ніцше буде оспівувати життєрадісне життя, то Адорно, цитуючи Фердинанда Кюрнбергера в епіграфі до книги, стверджуватиме, що "життя не живе". Підхід Адорно в цій книзі є "мікрологічним": "Той, хто хоче знати правду про життя в його безпосередності, повинен уважно вивчити його відчужену форму, об'єктивні сили, які визначають індивідуальне існування навіть у його найпотаємніших закутках" (Adorno, 1951, p.15). Йдеться про те, щоб уважно придивитися до різних соціальних явищ, здійснити певного роду герменевтичне розкопування і виявити, що ці соціальні явища свідчать про світ навколо нас. "Скалка в оці, - зазначає він, - це найкраще збільшувальне скло" (Adorno, 1951, p.50). Це багата метафора, що відсилає до відомого вислову з Євангелія.³ Біблійне посилення стосується лицемірства - критики інших, без усвідомлення того, що ми самі маємо подібні вади. Ідеологія, як може бути зручно і заспокійливо думати, не стосується приємного, звичайного повсякденного життя; вона стосується тих неприємних речей, які відбуваються в політичній сфері від рук інших людей, огидних зловмисників. Проте Адорно хоче показати, що повсякденне життя також наскрізь пронизане ідеологією. Адорно розглядатиме маленькі, звичні речі і виявлятиме ідеологію, закладену в них. Він досліджує вражаюче широке коло явищ, які, здавалося б, перебувають поза підозрою.

Візьмемо, наприклад, те, що він говорить про ці буденні явища:

Що означає для суб'єкта те, що немає більше вікон, які можна відчиняти, а є лише розсувні рами, які можна штовхати, немає ніжних клямок, а є поворотні ручки, немає подвір'я, немає порогу перед вулицею, немає стіни навколо саду? І який водій не відчуває спокуси, використовуючи лише потужність свого двигуна, знищити вуличних паразитів, пішоходів, дітей і велосипедистів? Рухи, яких машини вимагають від своїх користувачів, вже мають насильницьку,

жорстку, неспокійну ривковість фашистського знуцання" (Adorno, 1951, p.40)
 Справа аналогічна. Справа не в тому, що вікна та автомобілі заохочують фашизм як політичний рух. Справа в тому, що в цьому способі взаємодії зі світом вже існує своєрідне віддзеркалення такого насильства. Але цей вимір буде проходити повз нашу увагу. Здавалося б, звичайне життя - це нормально. Але насправді присутнє щось темне. Порівняйте це з естетичними випадками. Так, музика Стравінського може звучати жваво і насичено, голлівудський фільм може мати чарівний сюжет і надзвичайно красиву, пишно оркестровану партитуру. Але це може слугувати маскуванню тривожних форм ідеології. Так само і в самому суспільному житті.

Або згадаймо його зауваження щодо одягу швейцарів у готелях:

Бюджет індустрії культури обчислюється мільярдами, але формальним законом її виступів є закон чайових. Надмірно глянцева, гігієнічна якість індустріалізованої культури є єдиним рудиментом первісного сорому, вигадливим образом, який можна порівняти з фраками найвищих готельних менеджерів, які у своєму прагненні не бути схожими на метрдотелів перевершують аристократів в елегантності, тим самим видаючи себе за метрдотелів" (Adorno, 1951, p.196).

Здавалося б, безневинне інтерпретується таким чином, що вже не здається ідеологічно безневинним. Зверніть увагу також на те, що Адорно говорить про світську бесіду:

У формі кількох речень про здоров'я дружини, які прелюдіюють ділову розмову за обідом, утилітарний порядок захопив і асимілював навіть свою протилежність. Табу на розмови про справи і неможливість розмовляти один з одним - це насправді одне й те саме. Оскільки все навколо - бізнес, про останнє не можна говорити, як про мотузку в домі повішеного. За псевдodemократичним демонстражем церемоній, старомодною ввічливістю, за марною розмовою, яку не безпідставно підозрюють у пустопорожніх плітках, за позірною проясненістю і прозорістю людських стосунків, які більше не допускають нічого невизначеного, проступає оголена брутальність. Пряма заява без відступів, вагань чи роздумів,

яка дає іншому всі факти в обличчя, вже має повний тембр команди, відданої за часів фашизму нічим до мовчазного. Відвертість у стосунках між людьми, що покінчила з усіма ідеологічними прикрасами між ними, вже сама по собі стала ідеологією ставлення до людей як до речей (Adorno, 1951, p.40).

Завдяки інтерпретації Адорно ми можемо побачити в цьому те, що інакше могло б залишитися для нас непоміченим. Архітектура будинків (§18), практики дарування (§21) та багато іншого - все це потрапляє під пильний погляд Адорно. Для багатьох інтерпретації Адорно здадуться гіперболічними та параноїдальними. Моя мета, як і в обговоренні його естетики, полягає не в тому, щоб виправдати його інтерпретації, а радше в тому, щоб спробувати зрозуміти природу звинувачення.

У випадку з усіма цими речами, вони є продуктами певної ідеологічної системи. На певному рівні їх можна пояснити як такі, що виникли завдяки цій системі. Але Адорно не задовольняється таким пояснювальним підходом. Як я вже зазначав, він знаходить певний ідеологічний зміст, аналогічно чи метафорично вбудований у самі ці практики, і прагне розпакувати цей зміст для подальшого дослідження та критики. Важливо те, що ці явища так чи інакше вписують або віддзеркалюють саму ідеологію. Знову ж таки, ми повертаємося до образу монади. Справа не в тому, що існує буквальна причинно-наслідкова ізоляція між великою капіталістичною системою і, скажімо, світською бесідою. Очевидно, що взаємозв'язки будуть багатими. Справа радше в тому, що коли ми дивимося на практику та інтерпретуємо її, ми виявляємо сліди ідеології, яка там залягла.

ВИСНОВКИ

Теодор Адорно у своїй фундаментальній праці "Індустрія культури" представляє глибоко критичний погляд на популярну культуру, позиціонуючи її як ключовий інструмент соціального контролю в капіталістичних суспільствах. У цьому тексті Адорно та його співавтор Макс Горкгаймер стверджують, що індустрія культури не сприяє справжній творчості, а натомість масово виробляє культурні товари, які заспокоюють і пригнічують критичні здібності споживачів. Ось кілька висновків, зроблених на основі критики Адорно:

Стандартизація та псевдоіндивідуальність: Адорно робить висновок, що індустрія культури сприяє культурі однаковості через стандартизацію культурних продуктів. Незважаючи на видимість різноманітності та індивідуального вибору, ці продукти за своєю суттю є однаковими, сприяючи поверхневому відчуттю індивідуальності, яке він називає "псевдоіндивідуальністю". Ця ілюзія маскує відсутність справжнього вибору та розмаїття культурного досвіду.

Пасивне споживання замість активної участі: Адорно стверджує, що індустрія культури заохочує пасивне споживання, а не активне залучення чи критичну рефлексію. Культурні продукти призначені для легкого споживання, що вимагає мінімальних інтелектуальних зусиль, тим самим не заохочуючи споживачів до глибшого споглядання чи критичного мислення.

Посилення соціального домінування: Адорно вважає, що індустрія культури слугує зміцненню існуючого соціального порядку. Постійно презентуючи та нормалізуючи певні ідеології, стереотипи та соціальні ролі, масова культура зміцнює суспільні норми та стабілізує статус-кво, зменшуючи потенціал для соціальних змін.

Комерціалізація культури: Критика Адорно включає уявлення про те, що культурна індустрія комодифікує культуру, розглядаючи її як ще один товар, який можна виробляти, рекламувати і продавати з метою отримання прибутку. Така комерціалізація культури призводить до ерозії її внутрішніх цінностей і

смислів, зводячи культурні форми самовираження до простих об'єктів економічного обміну.

Зменшення художньої якості: На думку Адорно, культурна індустрія знижує якість і цілісність мистецьких творів. Надаючи пріоритет прибутку над художнім вираженням, індустрія часто ігнорує нюанси та складні аспекти мистецтва, які викликають глибокі емоційні та інтелектуальні реакції. Натомість мистецтво створюється, щоб сподобатися якомога ширшій аудиторії, часто за рахунок його глибини та оригінальності.

Роль технології: Адорно також розмірковує про роль технологій у поширенні ефектів культурної індустрії. Технологічний прогрес у медіа та комунікації розглядається не лише як інструмент поширення культури, але й як механізм, що полегшує контроль та маніпулювання споживчими вподобаннями, посилюючи таким чином ефекти стандартизації та пасивності.

Отже, критика Адорно індустрії культури є одночасно глибокою і песимістичною, зображуючи масову культуру як інструмент, яким маніпулюють капіталістичні інтереси з метою контролювати суспільство, притупляючи критичні здібності та зміцнюючи існуючі соціальні структури. Його аналіз слугує застережливим поглядом на споживання культурних продуктів масового виробництва, закликаючи до більш критичного та рефлексивного підходу до розуміння ролі культури в суспільстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

- Адорно Т. В. та Хоркхаймер М. . Індустрія культури: Просвітництво як масовий обман. У читачці «Суспільство споживання» (Ред. Дж. Б. Шор і Д. Б. Холт) (п. 3–19). Нова преса.
- Беньямін, В. (2002). Вибране [Вибрані твори]. (Пер. з нім. Ю.Рибачук, Н.Лозинська). Львів: Літопис.
- Маркс К. (1934). Капітал. Критика політичної економії. том. I. Книга I (Ред. Д. Рабінович). Київ: Партійне видавництво ЦК КП(б)У, 33-44 (Розділ: Фетишистський характер товарів і їх таємниця).
- Adorno, T. (1993). Theory of pseudo-culture. *Telos: Critical theory of the contemporary*, 95, 15-38.
- Adorno, T. (1997). Cultural criticism and society. In T. Adorno, *Prisms* (pс. 17–33). MIT Press.
- Adorno, T. (2001). Aesthetic theory. *Basics*, 29-62.
- Adorno, T. (2001). Culture industry reconsidered. In T. Adorno, *The culture industry: Selected essays on mass culture* (J. M. Bernstein, Ed.) (pс. 98–106). Routledge Classics.
- Adorno, T. (2001). How to look at television. In T. Adorno, *The culture industry: Selected essays on mass culture* (J. M. Bernstein, Ed.) (pс. 158–177). Routledge Classics.
- Adorno, T. (2001). The schema of mass culture. In T. Adorno, *The culture industry: Selected essays on mass culture* (J. M. Bernstein, Ed.) (pс. 61–97). Routledge Classics.
- Adorno, T. W. (1989). *Introduction to the sociology of music*. London, United Kingdom: Continuum Publishing.

- Adorno, T. W. (1991). How to look at television. In J. J. M. Bernstein (Ed.), *The culture industry* (pc.). London: Routledge.
- Adorno, T. W. (1997). *Aesthetic theory* (R. Hullot-Kentor, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Adorno, T. W. (1998). Television as ideology. In *Critical models: Interventions and catchwords* (H. Pickford, Trans.). New York: Columbia University Press.
- Adorno, T. W. (2002). On jazz. In R. Leppert (Ed.), *Essays on music* (S. Gillespie, Trans.). Berkeley: University of California Press.
- Adorno, T. W. (2002). *Philosophy of modern music* (A. G. Mitchell & W. V. Blomster, Trans.). New York: Continuum.
- Adorno, T. W. (2002). Popular music. In R. Leppert (Ed.), *Essays on music* (S. Gillespie, Trans.). Berkeley: University of California Press.
- Adorno, T. W. (2003). Rethinking the culture industry. *Cogito Journal*, 36, 76-85.
- Adorno, T. W. (2005). *In search of Wagner* (R. Livingston, Trans.). London: Verso.
- Adorno, T. W. (2005). *Minima moralia* (O. Kocak & A. Dogukan, Trans.). Istanbul: Metis Publications.
- Adorno, T. W. (2005). *Minima moralia: Reflections from damaged life* (E. F. N. Jephcott, Trans.). London: Verso.
- Akkol, M. L. (2018). The place of T. W. Adorno in the sociology of music. *Alternative Politics*, 10(1), 111-130.
- Brecht, B. (1931). *Die Dreigroschenoper. Text und Kommentar*. Cornelsen Schweiz.
- Bottermore. (1984). *Adorno's criticism of the cultural industry and popular music*.. Available: <http://www.blacksacademy.net/content/3003.html>.
- Braunstein, D. (2015). Adornos Kritik der politischen Ökonomie. Institut für Sozialforschung. <https://doi.org/10.14361/9783839434437>

- Celayirođlu, T. Ő. (2004). Adorno'ya Gre Mzik ve Kapitalist retim Sreci İliŐki [Master thesis, Hacettepe University].
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1944). *Dialectic of Enlightenment: Philosophical fragments* (G. Schmid Noerr, Ed.; E. Jephcott, Trans.). Stanford University Press.
- Jay, M. (1984). *Adorno*. London: Fontana.
- Jay, M. (2001). *Adorno* (U. Oskay, Trans.). Istanbul: Ara Publishing.
- Johnson, D. (1995). Analysis in Adorno's aesthetics of music: Reviewed works. *Music Analysis*, 14(2), 295-313.
- Kmrc, İ. (2010). A model proposal for content analysis of musical works in the context of Adorno's aesthetic theory. *Journal of Social Sciences of Mehmet Akif Ersoy University*, 2(2), 10-19.
- Meister, H.:Zur Theorie des parametrischen Komplementarittsproblems. *Mathematical Systems and Economics*. Vol. 84. Verlagsgruppe Atyhenum, Hain, Hanstein Knigstein/Ts. 1983, 107 S., DM 38,-,ISBN 3-445-02368-9.
- Melaney, William D. (1997). Art as a Form of Negative Dialectics: 'Theory' in Adorno's Aesthetic Theory. *Journal of Speculative Philosophy* 11 (1):40 - 52.
- Marcuse, H. (1968). The affirmative character of culture. In *Negations: Essays in critical theory* (J. Shapiro, Trans.) (pc. 88–133). Boston: Beacon.
- Marcuse, H. (1978). *The aesthetic dimension: Toward a critique of Marxist aesthetics*. Boston, MA: Beacon Press.
- Smith, R. (2013). *On Adorno's Critique Of Popular Culture And Music*. Available: University of Michigan Press.
- Thyen, Anke (1989). *Negative Dialektik und Erfahrung: zur Rationalitt des Nichtidentischen bei Adorno*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Yıldırım, M. (2016). Adorno'da Bir zdeŐlik ve Totalite EleŐtirisi Olarak Negatif Diyalektik Kavramı [Master thesis, Ankara University].

