

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СУСПІЛЬНОЇ МІСІЇ ТА ФУНКЦІОНАЛЬНОГО СТАТУСУ МИСТЕЦТВА В ТЕОРЕТИЧНІЙ СОЦІОЛОГІЇ ФРАНКФУРТСЬКОЇ ШКОЛИ

Автор аналізує соціологічний підхід до феномену мистецтва, розвинутий Франкфуртською школою. Здійснюється ідентифікація основних характеристик, які демонструють особливий тип культури та мистецтва індустріального суспільства в даній теоретичній традиції. Нові специфічні зміни, які торкнулися не лише економічної, соціальної, політичної сфери, також трансформували суспільне призначення та роль культури та мистецтва відповідно до нової форми технологічної раціональності. Критична позиція Франкфуртської школи базується на протиставленні елітарної та масової культури (що розглядається як патологічний стан індустріального ладу). Таким чином, культура втрачає свою фундаментальну роль на індивідуальному та суспільному рівні та стає на служіння в індустрії розваг.

Ключові слова: *раціоналізація, індустрія культури, соціологія музики, соціальний смисл музики, одновимірне мистецтво, репресивний характер західної цивілізації, «аура» мистецтва, репродукція мистецтва.*

The article represents the sense of the sociological approach to the phenomenon of art in sociological thought of the Frankfurt school. The author makes attempt to identify main characteristics that reflect special kind of culture and art in industrial society in this theoretical tradition. New specific changes in different spheres of industrial society also has transformed the social mission and role of culture and art according to a new form of technological rationalization. The critical position of Frankfurt school based on opposition of elite and mass cultures (that viewed as a pathology of industrial order). Thus, culture loosed its fundamental role in spiritual development on individual and civil level and comes to serving in entertainment industry.

Keywords: *rationalization, industry of culture, the sociology of music, the social sense of music, onedimensional art, repressive character of western civilization, the «aura» of art, reproduction of art.*

Трансформації соціокультурної сфери суспільства, детерміновані науково-технологічним прогресом, а звідси, появою нового суспільства – індустріального типу, вилилися в широку наукову дискусію з приводу осмислення нових соціальних змін ХХст. Неможливість ідентифікації нового типу соціокультурної реальності в межах класичної соціологічної парадигми, з огляду на зміщення у характері економічних та класових відносин, втілилась у переосмислення соціокультурного досвіду в творчому доробку критиків індустріального та масового суспільства. Зміна статусу культури, каналів і специфіки трансляції соціокультурного досвіду та духовних цінностей, поширення культури у всі сфери суспільного життя почали інтерпретуватися невіддільно від поняття масової культури та масового суспільства. Соціологічна думка Франкфуртської школи, представлена багатьма визначними постатями критичної думки ХХст., спиралася на дослідження сучасних умов індустріального суспільства, проблеми раціональності, відчуження особистості, загрозам тоталітаризму. Фрейдомарксистське спрямування визначило специфіку підходу до аналізу нових соціальних умов. Трансформація класової структури, технологізація суспільного життя (включаючи сферу культури і мистецтва), набули іншого осмислення в соціологічному доробку теоретиків Франкфуртської школи – Макса

Хоркхаймера, Теодора Адорно, Герберта Маркузе, Вальтера Беньяміна та ін.

Основна проблема дослідження виражається у суперечності між концептуальними особливостями зображення соціального аспекту та ролі елітарного і масового мистецтва індустріального суспільства в соціологічній теорії Франкфуртської школи. **Предмет статті** – гносеологічні особливості зображення мистецтва в соціологічних напрацюваннях Франкфуртської школи. **Мета статті** полягає в розкритті взаємозв'язку ролі та специфіки обумовленості мистецтва в індустріальному типі суспільства, представлених в теоретичній традиції Франкфуртської школи, зокрема, Теодора Адорно, Герберта Маркузе, Вальтера Беньяміна.

Відома соціологічна праця М.Хоркхаймера та Т.Адорно 1947 року «Діалектика просвітництва», зачіпаючи проблему пануючої раціональності індустріального суспільства, втілила чи не основні погляди франкфуртців на суспільство модерну та на місце культури в межах технологічної раціональності. Культура (згідно з «Діалектикою просвітництва»), яка втрачає іманентну їй здатність відсторонення від інших суспільних сфер, стає на службі тотальності: де ціле та частина не потребують диференціації. Культура в цілому стає системою, продукуючи одноманітність, стандартизованість культурних зразків. Індустрія культури, з позицій М.Хоркхаймера та Т.Адорно, маніфестує примат видовища, вихолощених ефектів, які детерміновані навіть не потребами масового споживача, а раціональністю технологічного панування економічно потужнішої сторони [11, 150]. Таким чином, відбувається класифікація та відфільтровування продуктів культури з огляду на те, який твір є прийнятним, зрозумілим для споживачів. Головна увага приділяється бюджетній, але не змістовній стороні твору. Культуріндустрія, яка виражається в термінах рентабельності, відкидає високу (елітарну) культуру та мистецтво за межі індустріального соціуму, висуваючи на їх місце індустрію розваг.

Продовжуючи дану теоретичну традицію Теодор Адорно (1903-1969) зауважував, що антагонізми капіталістичного суспільства, відбиті в музичних творах, є закритими для пізнання пануючою раціональністю індустріального суспільства. Перестаючи піддаватися враженню від музичних вивертів, орієнтованих на заволодіння увагою з самого початку прослуховування композиції, розуміючи суть мистецтва, можна пізнати істинний соціальний шифр, заключений в музиці. Конфліктність та дистанція різних музичних сфер всередині музики відбиває антагонізми самого суспільства. Таким чином, музика являється своєрідною мікромоделлю соціуму [1, 156]. Так, для Адорно, особливості сприйняття музики не являються тотожними її смислу, соціальний зміст опосередковується в композиції і дуже часто являється латентним. Розшифрувати істинний смисл музичних творів покликана соціологія музики. Музика відсторонюється від суспільства (але в цьому якраз виявляється її антагонізм, а тому і відносини з суспільством).

Зміна характеру культури, спричинена розвитком технологічної раціональності, призвела до змін в офіційному музичному житті. Учасники такого музичного життя відбиралися за матеріальними чинниками, за ієрархією суспільства, це дозволяло їм встановлювати зв'язки в потрібних спільнотах, підвищувати свій статус. За таких умов музика відходила на другорядний план. Саме питання привілеїв було першочерговим [1, 108]. Жорстка ієрархія, на думку Теодора Адорно, існує не тільки в структурі суспільства, але й в музиці. Відбір матеріалу, відповідно до запитів та відносин тієї чи іншої спільноти, того чи іншого суспільства, позбавляє інші жанри часто не тільки свого законно престижного місця, але й шансу на існування взагалі. Музика як соціальний феномен не має прямого шляху до своєї потенційної аудиторії, вона ретельно відфільтровується і в результаті являє собою продукт, який відповідає платоспроможності і статусу людей певного кола. Музика завжди відчуває на собі контроль певного прошарку, який їй диктує норми, або ж вона має орієнтуватися на його потреби, граючи за правилами сучасної індустрії. Така ситуація позбавляє сенсу будь-яку опозицію, оскільки остання не може протистояти в своїй меншості масштабному суспільному ладу. Композитор, котрий раніше був тільки творцем та/або виконавцем, за сучасних умов займається реалізацією музичного продукту [1, 168]. Композитори продають не тільки свої композиції, а й особисте життя, біографічні відомості, свою популярність та публічність, перетворюючи їх на предмет споживання.

Згідно з Адорно, сучасні музичні твори починають набувати характеру конкретності, що заперечує простір для уяви, критики та розмірковування. Перешкоджаючи шлях істинного пізнання музики в її антагоністичності до соціальної дійсності, індустрія мистецтва спрямовує увагу на ті категорії людей, котрі являються її основним доходом. При цьому вона створює стандартний, випробуваний продукт, уникаючи «експериментів», котрі можуть відлякнути потенційного «покупця». Якщо створюється шлягер, то він створюється для того, щоб бути почутим (а не з метою стати самоцінним витвором мистецтва). За технологічної раціональності особистість, яка прагне вирватися зі свого сірого буття, завжди зустрічається з індустрією культури, котра має в своєму арсеналі багато засобів задоволення будь-яких бажань та потреб. В результаті аудиторії нічого не залишається, окрім як бездієво приймати запропоноване.

В сучасному суспільстві музика, як і інші сфери мистецтва, відходить від виконання соціальної функції. На думку Адорно, музика не тільки слугує розвагою, вона втрачає свій основний соціальний зміст. Не дивлячись на те, що музика ніколи не є наявною в своїй чистій незалежності – вона завжди містить певним чином «чужі» їй елементи (що стосуються ситуації, в котрій функціонує сама музика), в суспільстві, котре ліквідує її автономність, на думку Адорно, ці самі елементи виходять на передній план.

Через своє легітимізоване призначення налаштовуюватися тільки на оптимізм музика тим самим обмежує уяву потенційно інших можливих шляхів існування. Рекламуючи реальність у вигідному світлі музика орієнтує на колективне почуття приналежності до суспільства як цілого, виключаючи з області своєї уваги індивіда в його непосредності. Музика керується затвердженою суспільною ідеологією. За таких умов пануюча раціональність здатна підпорядковувати собі ірраціональність, несвідоме індивіда та суспільства загалом. Адорно зазначає, що сфера музики не уникає впливу та оцінки громадської думки, і чим більше вона поширена в суспільстві, тим більше вона є стереотипною. Музика за доби індустріального суспільства перетворюється на складовий елемент повсякденності та комфорту. Здатність розуміти музичні твори дала б змогу, на думку Т.Адорно, в деякій мірі стерти соціально та естетично обмежані розбіжності смаків та сприйняття між різними соціальними верствами.

Музика має особливість відображати специфіку тієї чи іншої нації (адже твориться переважно на традиціях свого середовища, культури до якої сама належить). З огляду на політичні та соціокультурні зміни першої половини ХХст. мистецтво як духовне надбання нації поступово перетворювалося на засіб маніпулювання національної ідеєю. Т.Адорно говорить про те, що перетворення суспільства в буржуазне та національне затвердження музики - явища паралельні [1, 139]. Музика нації може відігравати негативну роль в суспільній свідомості як засіб вияву ксенофобії та етноцентризму, коли перед своїм музичним багатством принижується його відсутність у іншого народу. Така конфліктність між націями нерідко переноситься на простір мистецтва. Музика, котра проповідає суто націоналістичні цілі та цінності (котрі є нав'язаними їй ззовні), обмежує себе, тому що заперечує будь-яку реальність поза своєю пропагандою. На думку Адорно, музика в своїй об'єктивності не виражає конкретних національних ідей, а тільки національну специфіку. Після Другої світової війни відбулося змішування в єдину однорідну масу національних музичних відмінностей. Причина цього в поляризації світу, закріплення панування (більшою мірою ідеологічного) його окремих могутніх частин над національними утвореннями. Таке поглинання соціальної сфери не обминуло і музику, котра тепер вимушена була адаптуватися до нових вимог панівного порядку. Згідно з Т.Адорно, музика втратила свою самостійність як мистецтво тому, що залучилася до сфери суспільної боротьби та пропаганди. Всезагальність музики хибно вважати вирішенням антагонізму суспільства, скоріше – це примирення уникає та придушує антисоціальні прояви мистецтва, відмінні та конфліктні як всезагальною стандартизації, так і устрою суспільства.

Власне соціологічне осмислення музики в напрацюваннях Теодора Адорно поставило його разом з Максом Вебером на місце засновників західної соціології музики. Обидва дослідники розвивали погляди на мистецтво з огляду на концепцію раціональності. Якщо Вебер в своєму соціологічному обґрунтуванні музики спирається на ідею раціоналізації, як на своєрідний рушій розвитку музики в межах західної цивілізації, то для Адорно сучасна західна цивілізація з притаманною їй раціональністю індустріального ладу свідчить про деградацію культурних та моральних засад сучасного суспільства.

західної соціології музики. Обидва дослідники розвивали погляди на мистецтво з огляду на концепцію раціональності. Якщо Вебер в своєму соціологічному обґрунтуванні музики спирається на ідею раціоналізації, як на своєрідний рушій розвитку музики в межах західної цивілізації, то для Адорно сучасна західна цивілізація з притаманною їй раціональністю індустріального ладу свідчить про деградацію культурних та моральних засад сучасного суспільства. Мистецтво в індустріальному суспільстві заходить у глухий кут, будучи неспроможним опиратися хибній раціональності воно трансформується в ринковий товар, який відбирається для продажу за умовами індустрії розваг і спотворює адекватне сприйняття та засвоєння культурних цінностей. Відтак, внаслідок погоні за суспільним прогресом музика стоїть на шляху до свого занепаду та знецінення як повноцінного мистецтва.

Герберт Маркузе (1898-1979). В своїх поглядах він поєднував ідеї марксизму, фрейдизму, діалектики Гегеля, які використовував задля побудови системи власних поглядів на репресивний характер індустріального суспільства та проблему індивідуальної свободи. На думку Маркузе, сучасний технічний прогрес індустріальної цивілізації створив такі умови життя і владарювання, котрі поєднують раніше суперечні сили з самою системою, з якою вони здавалося мали б бути антагоністичними. Сьогоднішнє суспільство стає все більш здатним задовольняти потреби людей завдяки їхньому способу організації. Зі зростаючим дедалі більше рівнем життя будь-яке непідкорення існуючому ладу сприймається як щось ірраціональне та беззмістовне. Індустріальне суспільство формує індивідуальні потреби, думки, прагнення і потяги в такій формі і напрямку, які є від самого початку задані пануючою раціональністю. Суспільство виховує та розвиває індивіда репресивним чином, відповідно до чого він має підкорятися існуючим критичним нормам та правилам. В сфері внутрішнього наявний особистий простір для людини, який сучасна цивілізація виключає і примушує індивіда ототожнювати себе з суспільством як елементом цілого. Здатність системи до задоволення та продукування потреб, які вона сама ж і задає, збентежують, тому людина втрачає критичну (двовимірну) здатність розпізнавати істинне від хибного, ірраціональність набуває видимості раціональності. Так відбувається становлення одномірності людського існування у всіх сферах буття [9, 28].

На думку Г.Маркузе, сьогоднішня дійсність заперечує високу культуру, вона ліквідує її минуле значення. Раціональність знищила ті істини, які відображалися неявним і непрямим чином образами високої культури. Сучасна дійсність проводить ліквідацію антагонізму між соціальною реальністю і культурою, котра створювала другий вимір. Вона спрощує культурні цінності до елемента масового виробництва і демонстрації. Засоби масової інформації приєднують сферу релігії, політики, мистецтва до царини комерційної реклами, до товароспроможної форми. Таким чином, висока культура, а разом з нею і мистецтво, переходить до складу матеріальної культури, втрачаючи при цьому своє призначення. Така культура відображає не протиріччя, а підтримку існуючого ладу. Твори високої культури – це інший, втрачений вимір. Вони втратили свою значимість через те, що втратили свій руйнівний зміст (істину високої культури). Тепер вони просто атрибути

повсякденного життя. Сучасна ж культура переміщує антагоністичні сторони, тим самим створює гармонійне порівняння різних неоднозначних істин. Культура за таких умов набуває рис тоталітаризму. Однак сила мистецтва, за Маркузе, полягає в запереченні законів даної соціальної реальності. Образи високої культури існують тільки тоді, коли вони відкидають даний стан речей.

Здатність естетичного виміру мистецтва протистояти принципу реальності, на думку Маркузе, може звільнити суспільство від репресивного контролю цивілізації [10, 187]. Це не означає анархії та повного руйнування культури і моралі, а навпаки, їх порятунку та відродження. Конфлікт між розумом та чуттєвістю повинен бути вирішеним в напрямку їхньої гармонізації. Мистецтво, впродовж розвитку цивілізації, є об'єднаним з нею. Оскільки витвори цього мистецтва, створені відчуженням, стають одним цілим з суспільством, вони, отже, стають інструментом такого суспільства. Ці твори продають, утішають або збуджують, виконуючи своє комерційне завдання. Культура минулого хоча й не примиряла протиріччя між ідеологією та дійсністю, різницю між інтелектуальним і матеріальним виробництвом, вона, проте, створювала такий простір, в якому виживали приховані істини, котрі не могли існувати у відкритій формі, вони жили по той бік такої реальності. За індустріального ладу вони втратили свою дієвість тому, що зникла дистанція, котра дозволяла їм існувати подібним чином.

Становлення одновимірного характеру мови та мислення визначило їхнє перетворення в інструмент соціального контролю. Одновірна мова встановлює істинність і хибність, а не відшукує її. Спілкуючись засобом такої мови людина привчається до переведення негативного в позитивне. Маркузе зазначає, що для того, щоб побачити світ безпосереднього досвіду (де люди усвідомлюють своє існування), його потрібно зрозуміти, а навіть і відкинути. Вільне мислення та уява людини показують шлях умиротвореного життя для людини та природи. Світ, де задовольняються істинні людські потреби, поставити сумніння разом з істинними ідеями справедливості, свободи та людяності. Художнє перетворення дійсності – це звільнення від її руйнівного характеру. Але на сучасному етапі як людина, так і природа перетворені в інструмент руйнівної продуктивності. Культура, на думку Г.Маркузе, буде демократичною у тому випадку, коли демократія належатиме кожному індивіду. Сьогоднішнє ж суспільство змушує людину приховувати свою істинну сутність, поділяти спільні смаки та погляди [9, 317].

Інший представник Франкфуртської школи – Вальтер Беньямін (1892-1940) приділяв увагу дослідженню соціології, філософії, історії, естетики, різним типам мистецтва (зокрема фотографії та літературі). З позицій В.Беньяміна, розвиток технології та науки ознаменував трансформацію і появу нових видів мистецтва, зміну особливостей його функціонування в суспільстві. Не зважаючи на те, що витвір мистецтва завжди піддався відтворенню, сучасна технологічна репродукція набуває суттєво відмінного характеру. Масове тиражування, що передбачає технічне відтворення, в результаті позбавляє шедевр унікальності та самоцінності. Злам традиційної форми мистецтва, внаслідок швидкого розширення можливостей технічної репродукції творів, означав кардинальну зміну в характері художнього сприйняття

аудиторії та обернений вплив на, здавалося б, непохитне, становище вічних шедеврів.

Одна з найважливіших ознак мистецтва, для Вальтера Беньяміна, – це безпосереднє буття твору в просторі і часі [4, гл.II]. Власне з цієї позиції і визначається справжність твору, яка не підлягає репродукції. Оригінал, в силу своєї фізичної зношеності та залучення в історичні, соціальні та майнові відносини, завжди мав привілейоване становище стосовно своєї копії. Однак за доби технічного відтворення нівелюється його самоцінна специфіка, відкидається фізична недоторканність та матеріальний вік, а тому і цінність витвору мистецтва. Технічна репродукція, таким чином, набуває деякої автономності від оригіналу, вона відкриває інші, досі непомічені моменти того ж твору, які неможливо було б вловити без сучасного технічного устаткування (на прикладі фотографії, яка здатна показати недоступні оку нюанси та ракурси) і може поставити твір у нову, невласливу оригіналу ситуацію.

Сучасна технологічна ситуація, на думку німецького теоретика, характеризується позбавленням мистецтва його специфічної «аури» як особливого відчуття віддаленості об'єкта та його унікальності, неможливості володіння ним як повсякденної речі. Тенденція масовості в мистецтві виражає готовність подолати відстань до мистецтва, де засобом наближення виступає його репродукція. Відхід від традиційної форми мистецтва, у розумінні унікальності та самодостатності його творів, передбачає поворот в напрямку масового тиражування та споживання навіть поза межами мистецтва. На думку В.Беньяміна, втрата традиційної цінності йде пліч-о-пліч з масовими рухами і кризою, яку нині переживає людство.

Якщо споконвічне існування мистецтва було прив'язане до ритуалу, служіння культу, то, звільняючись від цієї залежності, технічна репродукційність означає не тільки відхід від традиційної соціальної функції мистецтва, але й від заборони на його експозицію. Аура, як віддаленість, недоступність мистецтва, залишає щось від магичності культу, коли священна річ (пізніше ідентифікована як витвір мистецтва) є недосяжною для всіх, окрім жерця. Однак, вивільнення мистецтва від ритуалу ставить в центр автентичність, але не культурну цінність.

Фотографія, кінематограф (німий, а потім і звуковий) як нові види художньої практики зазнавали критики стосовно своєї приналежності до мистецтва. З одного боку – широкі можливості для втілення творчого задуму, з іншого – загроза традиційному існуванню мистецтва (тому ж театру та літературі) визначали можливість досягти широкої маси людей, не індивідуально, а в сукупності. Власне цей шлях у наближенні до шедевра через його осягнення з часом поступається місцем пристосуванню публікою мистецтва під власне сприйняття та очікування. За В.Беньяміном, розрив між концентрацією та розвагою у художній сфері передбачає, в першому випадку, автономність мистецтва, занурення в нього. Розважальне ставлення масового споживача до витвору означає занурення мистецтва в себе. Беньямін розрізняє тактильний (який відбувається засобом звикання) і оптичний спосіб сприйняття. Однак завдання історії неможливо вирішити шляхом споглядання, вони вирішуються засобом поступового звикання. Сьогодні кіно і фотокадр, які розкривають невидиму для ока та неусвідомлену соціальну реальність, мають можливість демонструвати критичність поглядів на пануючий лад та соціальні відносини, вони

можуть допомогти публіці вдивлятися і концентруватися, замість простого гедоністичного сприйняття. Однак це, зі слів Беньяміна, не є головною рисою сьогоднішнього кіно [4, гл.Х].

На відміну від споглядання живопису, де існує можливість асоціативного сприйняття, кіно здійснює безпосередній вплив на аудиторію, який орієнтується на рентабельність та повністю ліквідує можливість художнього сприйняття. Порівнюючи художника та кінооператора, Беньямін зауважує про наявність цілісності творіння у першого, збереження дистанції, тоді як кінооператор постачає фрагментарний та розчленований твір, позбавлений тієї персоналізованої складової, яка наявна, скажімо в театрі. В кіно актор грає не для театральної публіки, де він може взаємодіяти з її реакцією, він грає перед апаратом та перед ринковими очікуваннями, усвідомлюючи своє заміне та посереднє місце в культуріндустрії.

Зміна характеру технічного представлення публіці, де кожен в масі людей може слухати одного оратора, визначила можливість переходу до публічності не тільки в мистецтві, але і в політиці, що ознаменувало зміну цих умов репрезентації влади за часів технічної відтворюваності. В.Беньямін вбачає в індустріальному суспільстві наявність глобальної кризи соціальної та духовної сфери, де масовість усіх проявів людського буття не обмежується смертю традиційного мистецтва та спотворенням його сприйняття. За Беньяміном, технологічні можливості мобілізації маси є міцним інструментом пропаганди тоталітаризму та фашизму, створенням культових символів. Орієнтуючись на публіку фашизм, на думку Беньяміна, проводить естетизацію політики, формуючи ареол романтичності війни та почуття вищого задоволення від людського знищення. Конфлікт техніки означає несумісність її потенціалу та безпосереднього використання. За допомогою техніки можна було б забезпечити гідне існування людства, однак вона слугує іншим пропагандистським цілям, що свідчить про нездатність суспільства на даному історичному етапі керувати нею якнайкраще, ніж у напрямку війни та самознищення.

Висновки. В дослідженнях феномену мистецтва таких теоретиків як Г.Маркузе, Т.Адорно, В.Беньямін ознаменувався відхід від суто філософсько-естетичної критики, відірваної від конкретного соціокультурного контексту. Вбачаючи проблему деградації культури і мистецтва західної цивілізації у всезагальній раціональності масового індустріального суспільства теоретики Франкфуртської школи акцентували увагу на пізнавальних можливостях художньої реальності, яка віддзеркалює духовну кризу соціального життя в умовах ринкової рентабельності, загальної тотальності та знецінення індивідуальної моралі й відповідальності. Так, суспільне призначення та функціональний статус мистецтва і культури (як специфічної сфери, критично налаштованої до соціальної дійсності) визначаються втратою своїх позицій в духовному розвитку суспільства. Розмежування на елітарне та масове мистецтво відображає духовну, соціальну та політичну кризу загальної тотальності західної цивілізації, рух до глобалізації, яка лише посилює соціальну нерівність. Мистецтво як мікромодель суспільства, що здатна надавати нове соціологічне знання про соціальну реальність, за індустріальної раціональності втрачає свою здатність відображати антагонізми суспільства. Позиція «франкфуртців» щодо статусу культури та мистецтва за індустріального

типу суспільства тісно пов'язана з визнанням негативних наслідків процесу західної раціоналізації. Сучасна соціологічна теорія відходить від подібного жорсткого визначення культури, яка протиставляється як елітарна та масова, однак такі представники німецької соціальної теорії як Т.Адорно, Г.Маркузе, В.Беньямін внесли значний вклад в розуміння нерозривної єдності сфери культури з новими соціальними умовами, таким чином ставлячи під сумнів можливість ідентифікації культури, виходячи з універсальних соціальних закономірностей.

Література: 1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки / М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 445с. – (Книга света). 2. Адорно Т. Теория эстетики / К.: Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ» 2002. 3. Адорно Т. Философия новой музыки / М. Логос, 2001. – 352 с. 4. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Избранные эссе / М.: «Медиум», 1996. 5. Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки / Избранное. Образ общества / (Лики культуры); 1994, с. 469-550. 6. Давыдов Ю.Н. Идея рациональности в социология музыки Т.Адорно / Кризис буржуазной культуры и музыка / М.: Музыка. 1976, с.49-10. 7. Давыдов Ю.Н. Труд и искусство: избранные сочинения / М.: Астрель, 2008, 670 с. 8. Давыдов Ю.Н. Критика социально-философских воззрений Франкфуртской школы. - М.: Издательство «Наука», 1977. 9. Маркузе Г. Одномерный человек / М.: ООО «Издательство АСТ».2003. – 331с. 10 .Маркузе Г. Эрос и цивилизация / М.: ООО «Издательство АСТ», 2003 – 312, [8] с. 11. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения: философские фрагменты / Пер. с нем. М. Кузнецова. – М.: Медиум; СПб.: Ювента, 1997. – 311 с.