

*Лариса Русакова*

## **ИСТОРИЯ И «СОВРЕМЕННОСТЬ» ТЕОДОРА АДОРНО В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ**

*Мир, как он есть,  
превратился в идеологию,  
а люди – в её элементы.  
Т. Адорно<sup>1</sup>*

Судьба наследия Теодора Визенгрунда-Адорно (1903-1969) в отечественном музыкознании свидетельствует о правоте философа, не устававшего критиковать общество, где «конкретные живые люди превращаются во фрагмент идеологии» [2, с. 241]. Благодаря инерции советского периода развития отечественной науки о музыке и сегодня многое в эстетической проблематике трудов выдающегося мыслителя XX ст. обойдено вниманием исследователей. Прежде всего – моменты, в то время расцениваемые как «идеологические». Так, круг теоретических вопросов, охватываемый понятием «модернизм»<sup>2</sup> в применении к музыке, разработан Адорно достаточно полно, как в плане анализа творчества отдельных композиторов, так и в обобщающем философском аспекте. Однако говорить о наличии в отечественной академической музыкальной традиции устойчивой коннотации «Адорно – модернизм» явно преждевременно. Несмотря на то, что подобные смысловые связи вошли в эстетико-культурологический обиход постсоветского периода<sup>3</sup>. В работах же современных отечественных авторов о музыке XX в., демонстрирующих знакомство с текстами Адорно, в наилучшем случае фигурирует часто использовавшееся им понятие «новая музыка» [14].

Однако те музыкальные феномены, которые были «новыми» для Адорно<sup>4</sup>, более не являются таковыми для нас. Следовательно, имеет

---

<sup>1</sup> Негативная диалектика [2, 247].

<sup>2</sup> Участи термина «модернизм» в советском музыковедении посвящена предыдущая публикация автора [18].

<sup>3</sup> В качестве примера приведем исследование Ю. А. Еремеевой [13].

<sup>4</sup> Строго говоря, «новой» в прямом смысле слова та музыка, о которой преимущественно писал Адорно на страницах своих книг – музыка нововенцев – *не была* уже

место логический парадокс, усугубляемый тем, что Адорно в принципе сам разрешает задачу терминологического определения той стилиевой эпохи в музыкальном искусстве, эстетические ценности которой стали точкой опоры в теоретических изысканиях выдающегося ученого. Становится очевидным, что *роль Адорно в философском осмыслении музыкальной практики XX ст. остается недооцененной современным отечественным музыковедением.*

В рамках статьи мы попытаемся отчасти восполнить эти пробелы, проанализировав причины сложившейся ситуации и её последствия для музыковедческой науки, длительно развивавшейся в условиях, когда «дух играет в обществе роль подчиненного, слуги, хотя идеологически общество превозносит духовное» [2, с. 351]. Что, как мы надеемся, будет способствовать устранению предвзятости и восстановлению исторической справедливости в оценках теоретического наследия Адорно. **Объектом** исследования станет процесс ассимиляции отечественным музыковедением оригинальной философии искусства ученого, а *предметом* – эстетические постулаты, подтверждающие статус Адорно как выдающегося теоретика эпохи музыкального «модерна».

Неестественность существующего положения объяснима лишь с учётом своеобразия облика Адорно как мыслителя синтетического плана, подходившего к разработке эстетических проблем в единстве всех своих научных ипостасей – философа, социолога, искусствоведа. Соответственно, и отношение к Адорно-музыковеду отечественных исследователей во многом определялось идейной окраской блока философско-обществоведческих наук.

В начале 70-х гг. XX ст. имя ученого, к тому времени всемирно известное, становится достоянием широких культурных кругов и в нашей стране. Эхо молодёжного движения «новых левых» в Западной Европе, пик которого пришёлся на конец 60-х, вдохновлявшееся, в частности, социальными идеями Адорно, вызвало ответную актив-

---

и в тот период, когда философ создавал свои основные теоретические труды. Как справедливо замечает Ю. Давыдов, направленность всех теоретических построений Адорно определили глубокие музыкальные впечатления его детства и юности [10, с. 104]. Совершенно очевидно, что «новой» эта музыка «казалась» в силу принципиальных своих отличий от всего массива позднеромантических сочинений.

ность в советской философской науке. Оригинальные взгляды автора «Негативной диалектики» тщательно анализируются с позиций ортодоксального марксизма. Критик буржуазного общества сам подвергается критике: выявляются как существенные разногласия, так и мелкие разночтения с пунктами диалектики марксистско-ленинской.

Непредвзято настроенный современный читатель вправе задать вопрос: «почему?». Ведь в своих исследованиях Адорно естественно оперирует марксистской терминологией: буржуазия, труд, капитал, базис, надстройка, классы<sup>5</sup>... Влияние марксизма на его философские воззрения очевидно и для западного научного мира. Так, начиная с 1930-х гг., вокруг Института социальных исследований во Франкфурте-на-Майне, возглавляемого с 1958 г. Адорно, складывается одно из влиятельнейших философских течений XX ст. – «франкфуртская школа», в зарубежной науке относимая к марксистской традиции [20-25]<sup>6</sup>. К ней принадлежат философы и социологи М. Хоркхаймер<sup>7</sup>, Г. Маркузе, В. Беньямин, Ю. Хабермас, О. Негт, А. Шмидт, психоаналитики Э. Фромм и В. Райх, экономист Ф. Поллок и др.

Под знаком критики буржуазного индустриального общества представители «школы» соединяют свободно трактованные идеи Г. Гегеля, Ф. Ницше, З. Фрейда, М. Вебера, Д. Лукача с экономической теорией К. Маркса. Однако изначально недоверчивое отношение к некоторым ключевым положениям «практикующего» марксизма в итоге вызывает серьёзные разногласия с ним. Прежде всего, по вопросу о партийной диктатуре и классовой гегемонии в революционном процессе, порождающих, по мнению франкфуртцев, «фашизоидные» тоталитарные режимы, в рамках которых несущественны различия между капитализмом и социализмом, нацизмом и сталинизмом. Поддерживается теория Ф. Поллока, согласно которой в СССР сложился государственный капитализм, сходный с американской моделью, и доказывается, что подобные структуры в своей основе авторитарны.

---

<sup>5</sup> Например, в главе «Классы и слои» во «Введении в социологию музыки» [1].

<sup>6</sup> Несмотря на широту интересов и отсутствие единства взглядов (позиции ученых, скорее, дополняют друг друга в стремлении осмыслить социальные катаклизмы современности).

<sup>7</sup> Друг и соавтор Т. Адорно по «Негативной диалектике», предшественник на посту руководителя института.

Адорно внес и собственный существенный вклад в изучение генезиса авторитаризма, руководя крупным социологическим исследованием, проведенным после Второй мировой войны в США и Западной Германии. Редактированный им коллективный труд «Авторитарная личность» (1949) стал первым послевоенным бестселлером в области социологии, переводился на многие языки, неоднократно переиздавался. По Адорно, авторитаризм предполагает монополию власти, наличие в стране господствующей (единственной) партии, подавление (отсутствие) оппозиции и политических свобод в обществе<sup>8</sup>.

Неудивительно, что советские идеологи не остались равнодушными к «франкфуртскому» продолжению марксистской классики: «западный марксизм», несмотря на его оппозицию к буржуазному «обществу потребления», был расценен как еретический и ревизионистский. Антитоталитарный – одновременно антифашистский и антисоветский – вариант марксизма выглядел опасно конкурентоспособной альтернативой «единственно верной» ленинской линии.

Политическая подоплека оказалась едва ли не решающей при вхождении комплекса теоретических идей Адорно в советский культурный контекст, где они представлены почти как «комплекс вины». Показательна в этом плане коллективная монография ведущих советских авторов<sup>9</sup> «Социальная философия франкфуртской школы»<sup>10</sup>. Книга, в сущности, – подытоживание довольно многочисленных к тому времени «неорганизованных» попыток советских гуманитариев разобраться в многослойном творческом наследии Адорно, своего рода директивная расстановка идеологических акцентов.

В провинность философу вменяется буквально всё: от обширной эрудиции, трактуемой как «эkleктические заимствования» [19, с. 136], до «позы независимого мыслителя» [20, с. 104], позволяющего себе чересчур вольное обращение с авторитетами. Последнее, видимо, особенно раздражает интеллектуальных узников партийной идеологии. Адорно упрекают в извращении Маркса [19, с. 106] – «грязном» марксизме, перемешанном с «буржуазными теориями» [19, с. 73 и

---

<sup>8</sup> О концепции авторитарной личности у Адорно см.: [15].

<sup>9</sup> Сотрудников Академии общественных наук при ЦК КПСС.

<sup>10</sup> Вышедшая почти одновременно в Москве (1975) и Праге (1976), позднее (1978) дополненная и переизданная [10; 11].

далее]<sup>11</sup>, в негативистском пересмотре гегелевского диалектического отрицания [19, сс. 98-104], в критике Энгельса по вопросу о первичности материи [19, с. 124], во враждебности к теории «отражения» Ленина [19, с. 118]. Критические умонастроения Адорно представлены как «явное его желание возвыситься над любыми философскими школами и течениями...» [19, с. 126]. «Антиавторитарный» способ мышления ученого вкупе с его фундаментальной образованностью давали достаточно поводов для таких обвинений: от его «нападок» «пострадали» и Кант, и Ницше, и Хайдеггер, и Гуссерль, и многие другие мыслители, правда, отнюдь не грешившие пристрастием к марксизму. Скепсис Адорно в оценках регрессивных социальных тенденций, развиваемая им теория нарастающего тотального «отчуждения» человека от его окружения в силу всё большей стандартизации отношений в обществе массовой индустрии маркируются как «исторический пессимизм», «экзистенциализм» и становятся предметом детальной критической «проработки» [19, с. 106 и далее]. «Абстрактный гуманизм» [19, с. 73], «иррационализм негативности», «поход против разума» [19, с. 112-113] дополняют образ «погрязшего в противоречиях» врага светлого коммунистического будущего, который «не верит в науку, теорию, познание, ..., в человека, историю и практику» [19, с. 121], прежде всего, революционную [19, с. 125], в религию и атеизм, и чья «“негативная диалектика” отрицает всё и, подобно “ничто” Хайдеггера, превращается в конечном итоге в пустой звук» [19, с. 121]; «...фактически она ничего не делает для борьбы против капиталистического господства...» [19, с. 129]. Наконец, следуют тенденциозные выводы: «... Адорно и иже с ним по сути дела и независимо от того, хотели они этого или нет, способствуют сохранению буржуазного общества со всеми его антагонизмами, ... с присущими ему противоречиями, без которых его просто не было бы» [19, с. 129]. «Да, отчаяние есть финал эволюции всякой реакционной идеологии. Антикоммунизм и антисоветизм Адорно не дали ему возможности обрести новые ориентиры и цели, и ему остается повторять, что “идеология коварно подстерегает дух...” и разрушает его» [19, с. 127].

<sup>11</sup> Подразумеваются, прежде всего, заимствования у «классово-сознательного буржуа», противника социализма М. Вебера [7, с. 46].

И, если даже наблюдения, послужившие основой для критики Адорно советскими философами, в ряде случаев и справедливы, то общий тон замечаний в его адрес – снисходительно-поучающий, нередко – откровенно уничижающий, несмотря на международное признание заслуг учёного... Кстати, *современника Освенцима*, символизовавшего для Адорно конец культуры (по счастью, и оставшегося в его жизни *только* символом), – обстоятельство, которое, тем не менее, не было принято критиками за достаточное основание для «исторического пессимизма» немецкого мыслителя [19, с. 111].

Как видим, читателю всячески навязывается образ яростного «антисоветчика», сноба, топчущего святыни, чьи знания и умственные качества, к тому же, оставляют желать лучшего – иначе, почему бы ему всё время ошибаться? В то время как у Т. Адорно читаем: «Мы принимаем и то культурное наследие, что находится по ту сторону занавеса, и находящуюся по эту сторону западноевропейскую христианскую традицию [4, с. 267]<sup>12</sup>.

Критике подвергаются и попытки адекватно оценить музыкально-эстетическое наследие Адорно, поскольку законодатели идеологической моды «не согласны с ... оценкой социальной философии Адорно, связанной с явной гипертрофией удельного веса эстетической и искусствоведческой проблематики в его мировоззрении» и отводимой философу на этом основании роли «некоего пророка-просветителя» [19, с. 131]. По всей видимости, имеются в виду исследования Ю. Н. Давыдова, находившегося под непосредственным воздействием обаяния личности Адорно и даже несколько романтизовавшего его облик [9; 10-11], и доброжелательный, яркий анализ А. В. Михайлова [16].

Нежелание пристально вглядываться в черты Адорно-искусствоведа, носит, таким образом, *принципиальный характер* и продиктовано, прежде всего, «моральным обликом» того искусства, о котором по-преимуществу рассуждает ученый. «...Адорно сумел выразить “логику распада” в иррациональных, бессвязных фразах, и форма его философствования нередко вполне соответствует содержанию. И ког-

<sup>12</sup> Поразительно, *но и сегодня* ссылки на комментируемое издание можно встретить в Интернете... К примеру: [http://www.npu.edu.ua!/e-book/book/html/D/ifon\\_kifi\\_Filosofiya%20polituku/230.html](http://www.npu.edu.ua!/e-book/book/html/D/ifon_kifi_Filosofiya%20polituku/230.html); или: <http://ideashistory.org.ru/pdfs/a14.pdf>.

да он ссылается на музыку, то имеет в виду музыку атональную, бессистемную, опустошенную, которую он, Адорно, нашел в творчестве А. Шенберга и парафразу которой видел в абсурдных сценических произведениях Беккета и повестях Кафки» [19, с. 122]. А также, очевидно, тем радикализмом, с которым философ демонстрирует свой «модерноцентризм», свою приверженность современному искусству, время от времени, при случае, краем мысли задевая «тупоумную доктрину эстетического реализма» [4, с. 136] и провокативно заявляя, что «лучше никакого искусства, чем социалистический реализм...» [4, с. 81], – «эстетика наследников Жданова» [4, с. 84]. Протестуя, тем самым, против позиции последних в искусстве<sup>13</sup>, сводимой к перифразе расхожего афоризма брежневской эпохи – «модернизма у нас нет».

*Результатом* «внутримарксистских» идеологических «разборок» явилось существенное искажение имиджа Адорно в глазах советской научной общественности. Имя философа надолго приобрело оттенок одиозности.

Учтем также, что доступ к сочинениям Адорно среднестатистическому советскому ученому был практически закрыт за отсутствием их переводов, а сложность терминологии и специфическая манера философа изъясняться длинными периодами, «выдыхая» разом чуть ли не целые главы, затрудняют чтение и в немецком оригинале.

В итоге, долгие годы, в силу труднодоступности первоисточников, музыкальная общественность в массе своей должна была довольствоваться официозными оценками текстов Адорно, не имея возможности составить о них собственных суждений. Исследователи-музыковеды не только советского, но и постсоветского «перестроечного» периода вынужденно опирались на вторичные сведения, намеренно искажаемые и фрагментарные (в целом примерно на полвека отставая от западных коллег), вплоть до появления в конце 90-х – начале 2000-х гг. первых переводов основных трудов философа.

Сегодня, благодаря переводам (о качестве которых предоставим судить специалистам), становится возможным относительно адекват-

---

<sup>13</sup> Противореча и своим собственным утверждениям, в частности, цитированному выше о приятии и западной, и восточной культурных традиций – но, безусловно, подразумевая эпигонство классико-романтического искусства как художественную установку и практику, то есть, действуя по принципу: «лес рубят – щепки летят».

ное изучение текстов Адорно вне зависимости от владения языком первоисточника. Однако на бывшем советском пространстве «бума Адорно» в рамках академического музыкознания по-прежнему не наблюдается.

Что же сегодня мешает музыковедам? Безусловно, будучи освоены крайне поверхностно, тексты ученого в ожидании прочтения *не утратили* для нас своей *актуальности*. Хотя, открывая сегодня книги Адорно, читатель во многих случаях и испытывает состояние «дежавю» (антиномии «искусство – антиискусство», «Шёнберг – Стравинский», термины «новая вещьность», «овеществление», «рациональность», «опосредование» и др.). Ибо общественный резонанс идей Адорно на Западе был столь силён, что всколыхнул даже твёрдую платформу советского гуманитарного знания. «Возрожденческий» масштаб личности учёного (20 томов теоретического наследия в разных областях знания и литературы, музыкальные сочинения) несопоставим с масштабами «идеологического творчества» его тогдашних критиков. Его идеи, просачивались в виде цитирования цитированного и повторения пересказанного, постепенно прорастали на советской почве – часто без ссылок и указаний на источник...

Не хочется подписываться под фатальным «приговором», сформулированным в рецензии на русский перевод «Диалектики просвещения» А. Баллаевым: «Непростая философская концепция, изложенная нарочито изысканным образом, вряд ли может в нашем отечестве повторить свою западную судьбу. Как текст – это отнюдь не легкое чтение. Уровень же интеллектуального мастерства авторов столь высок, что на усвоение их идей современным русским “левым” сознанием, даже его теоретическими институциями, и, тем паче, на их вхождение в обиход нашей интеллигенции надеяться просто смешно. Не в коня корм» [6, с. 224]

Кому же, как не музыковедам, должно принадлежать приоритетное право освоения текстов Адорно? Подчеркнём факт, похоже, в то время утонувший в шуме идеологических дебатов: Адорно – *прежде всего, музыкант* – пианист и композитор, учившийся сочинению музыки у Берга и Шёнберга, – и лишь *затем* – философ и социолог. Напомним, что путь Адорно-учёного начался в 18-летнем возрасте с публикаций статей о музыке. Деятельность музыкального



критика продолжалась и в дальнейшем: сотрудничество с журналом «Anbruch» (1928-1931), освещавшем передовые музыкальные направления; публикации 30-х гг. на темы музыки в журнале Франкфуртского института социальных исследований «Zeitschrift für Sozialforschung und Sozialpolitik»<sup>14</sup>. В 1934 г., к 60-летию А. Шёнберга, написано эссе «Диалектический композитор»; в 1937 выходит монография «Альбан Берг» (в соавторстве с В. Райхом и Э. Крженеком), до 1939 г. Т. Адорно занимается также исследованиями радиомузыки на основе разработанной им самим методики социологического анализа – «социальной физиогномики». Широко известно об участии Т. Адорно как консультанта по музыкальным вопросам в создании Т. Манном его знаменитого романа «Доктор Фаустус» (завершен в 1947 г.).

Во второй, послевоенный, немецкий период деятельности Адорно вновь пишет ряд работ о музыке: «Философия новой музыки», 1949, «Разыскания о Вагнере», 1952, «Призмы. Критика культуры и общества», 1955, «Диссонансы. Музыка в управляемом мире», 1956, «Введение в музыковедение», 1962, «Малер. Музыкальный портрет» 1960, 1964, «Музыкальные моменты», 1964 (сборник статей 1928-1962 гг.), «Берг. Мастер мельчайших переходов», 1968, совместно с Г. Эйслером – «Сочинение музыки для фильма» (1969)<sup>15</sup>. Остались неоконченными «Эстетическая теория», непосредственно касающаяся музыкальных проблем, и монография о Бетховене, над которой Адорно работал незадолго до смерти.

Сочинения Адорно-композитора, опубликованные в Германии, в том числе и на компакт-дисках, практически неизвестны отечественной аудитории. Между тем, им написаны несколько опер, фортепианные произведения, многочисленные романсы и хоры на стихи С. Герге, Г. Тракля, Т. Дёйблера и др., квартеты и оркестровые пьесы,

---

<sup>14</sup> «О джазе» (1932) и «О фетишизме в музыке и регрессии слушания» (1936), под псевдонимом «Гектор Роттвейлер» [15].

<sup>15</sup> Параллельно написаны и основополагающие литературные и философско-социологические труды. Наиболее значительные – «К метакритике познания» (1956), книга афоризмов «*Minima moralia*» (1956), «Заметки о литературе. I. II. III» (1958, 1961, 1969), «Теория поверхностного образования» (1962), «Аспекты гегелевской философии» (1957), «Негативная диалектика» (1966), «Позитивистское течение в немецкой социологии» (1969).

обработки народных песен – сочинения, развивающие романтико-экспрессионистский стилевой комплекс.

Таким образом, музыка сопровождала знаменитого философа «от колыбели<sup>16</sup> до могилы». Страницы эстетических трудов Адорно, составляющих, возможно, самую ценную часть его философского наследия, пронизаны ассоциациями, аллюзиями, примерами из области музыки. Точнее будет сказать, что, *генерированная музыкальными импульсами, его научная мысль вновь стремится к музыке в надежде постичь, объяснить её имманентную суть, её тёмную, тайную, чувственную древнюю материю, вооружившись всем современным философским инструментарием.*

\*\*\*

*«Всякое произведение искусства, чтобы быть полностью понятым, нуждается в идее и, стало быть, в философии, которая есть не что иное, как мысль, не останавливающаяся в своем развитии».*  
Теодор Адорно<sup>17</sup>

Постижение внутренней духовной природы, бестелесного естества произведения искусства становится едва ли не *основной целью философии* Адорно. «Дух произведений искусства неразрывно связан с их формой, их формальным воплощением, но духом он является лишь в том случае, если выходит за рамки произведений» [4, с. 132]. Для Адорно весьма существенен момент *духовного движения, становления* смысла, несомненно, восходящий к процессуальности раз-

---

<sup>16</sup> Благодаря матери, Марии Кальвелли-Адорно делла Пьяна, талантливой певице, и её сестре пианистке к 6 годам Теодор Адорно уже освоился со скрипкой, фортепиано и пытался сочинять музыку. По окончании гимназии (1921) изучал (помимо философии, психологии и социологии) музыковедение во Франкфуртском университете, параллельно беря уроки композиции и игры на фортепьяно в консерватории у Эдуарда Юнга и Бернгарта Зеклеса. Совершенствовал своё музыкальное образование в Вене, куда, защитив диссертацию, отправился в 1925 г. Здесь он становится учеником, затем другом Альбана Берга, общается с Эдуардом Штойерманном, Рудольфом Колишем, Антоном фон Веберном. Технику музыкальной композиции он изучал также у Арнольда Шенберга. Работая в музыкальных журналах, Адорно пропагандировал музыку Шёнберга. Тем не менее, в пользу карьеры философа он отказывается от музыкальной, получив должность преподавателя философского факультета Франкфуртского университета после защиты докторской диссертации. [12; 15].

<sup>17</sup> «Эстетическая теория» [4, с. 377].

ворачивающегося во времени музыкального произведения. В связи с этим философ вводит понятие *аппариции* – некоего мгновения духовного прорыва вовне, являющего самую суть произведения. «Поскольку дух художественных созданий раскрывается не в них, он ломает объективную форму, посредством которой он конституируется; этот прорыв и является моментом аппариции» [4, с. 132].

«Ближе всего к произведению искусства как явлению стоит apparition<sup>18</sup>, аппариция, небесное явление. С ним у произведений искусства налаживается полное взаимопонимание – в том, как небесное явление возникает в небе, высоко над людьми, чуждое их устремлениям и всему вещному миру, есть нечто глубоко родственное произведению искусства. Произведения искусства, начисто лишённые аппариции, в которых вытравлен самый ее след, – это всего лишь пустые оболочки, хуже даже голого наличного существования, ибо они ни на что не годятся» [4, с. 119].

В то же время, по убеждению Адорно, «дух же предоставляет веские свидетельства о том, что произведение выражает себя с помощью понятийных, как это принято называть, средств» [4, с. 146]. И в этой-то области *понятийных средств* вступает в свои права Адорно-философ. «Речь о чуде искусства – всего лишь фраза», – чудо искусства должно быть объяснено – «ибо искусство проявляет аллергическую реакцию на возвращение к магии» [4, с. 82], результат секуляризации которой, по Адорно, оно собой представляет. «Искусство является одним из моментов процесса, который Макс Вебер назвал расколдовыванием мира, сплетающегося с процессом рационализации» [4, с. 82]. *Рационализация*, «своего рода логичность», избавляющая произведение от плена «случайности чувственно-непосредственной данности» [4, с. 145], доставшейся ему в наследство от прародительницы-магии с её мимесисом, наглядностью и эмпирией, в свою очередь – важнейший атрибут духовного *опосредования*, благодаря которому *артефакт* возвышается до *произведения искусства*. «Духовное опосредование произведения искусства, с помощью которого оно контрастирует с эмпирией, неосуществимо без привлечения средств дискурсивного измерения» [4, с. 145],

---

<sup>18</sup> Появление, явление, видение [4, с. 119].

осуществляясь через мысль, интеллект, логику. (Заимствование гегелевского «опосредования через понятие, каковое опосредование есть разум» [8, с. 529]).

«Если аппариция – это вспышка чувств, глубокая растроганность, искреннее движение души, то изображение, создаваемое искусством, представляет собой парадоксальную попытку всячески искоренить, стереть с лица земли эту трогательную мимолетность. В произведениях искусства происходит трансцендирование моментального, сиюминутного; объективация превращает произведение искусства в краткое мгновение. Стоит вспомнить формулировку Бенямина об остановившейся диалектике <...>. Познать сущность искусства – это значит увидеть его внутренний процесс как бы в момент приостановки» [4, с. 125]. Итак, философский понятийный аппарат у Адорно превращается в средство «остановить мгновение», запечатлеть дискурсивными методами процесс «трансцендирования» мимолетного, открывая тем самым моменты истины, против которой мы вряд ли погрешим, отметив, что первенство здесь должно быть отдано «*Moments musicaux*».

Для характеристики специфического способа философского мышления Адорно могут быть привлечены *музыкальные аналогии*. Философ характеризует его как метод *констелляций* (буквально – «созвездий») [2, с. 149—152]. Согласно ему, некое центральное понятие окружается рядом других, в совокупности способных постепенно вскрыть его сущность. Истоки подобного метода Адорно усматривает в языке, который повествует, «не определяя своих понятий. Объективность этих понятий обеспечивается отношением, в которое язык “помещает” понятия, сцентрированные вокруг вещи» [2, с. 149]. «Обнаружить констелляцию вещи означает расшифровать эту вещь – показать взаимосвязи, которые, как ставшее, она несет в себе. Познание предмета в его констелляции – это познание процесса, который предмет аккумулирует в себе. Теоретическая мысль – констелляция, окутывает понятие, которое хочет раскрыть, надеясь, что оно распадется наподобие замка надежных сейфов; для этого потребуется не отдельный ключ или простое число, а комбинация шифров» [2, с. 150]. При этом Адорно ссылается на методы социологических исследований М. Вебера [2, с. 151]. Однако, думается, истоки его дискурсив-

ного метода следует искать глубже. Не случайно своеобразный стиль изложения мыслей Адорно вызывает у исследователей ассоциации с «бесконечной мелодией» Вагнера, («не без следов опять-таки вагнеровского самоупоения» [17]).

На наш взгляд, логика движения мысли философа может быть уподоблена также принципам конструирования того, что в музыковедении подпадает под определение «открытая форма» – атрибут той стилевой эпохи, на которой сконцентрировано основное внимание Адорно-искусствоведа. Очевидно, в силу глубинной созвучности методологических установок его философского мышления, направленных на разрушение традиционных и создание новых логических связей, эстетическим принципам искусства *модернизма*, столь часты и упреки в противоречивости суждений, высказываемые в адрес ученого. Философ, стремившийся «противоречиво мыслить о противоречиях» [5], был убежден в том, что «основные категории художественной конструкции переводимы в социальные категории» [1, с. 180], и наоборот. Следовательно, прекрасного в искусстве больше нет, «ибо в мире больше нет никакого прекрасного», а *современное искусство – негативный отпечаток современного мира*, отражение его противоречий [4, с. 81].

Но что означает «современное» для Адорно? Основной объект исследования в его философско-музыковедческих работах – «новая музыка» Шёнберга и его школы, – оставался неизменным в течение всей жизни философа, будучи отнесен к категории «современность» и в статьях начала 30-х гг., и в «Философии новой музыки» (1949), и в «Эстетической теории» (1969) – работах, разделенных весьма значительным промежутком времени. Напрашивается вывод, что «современность» или «модерн», фигурирующая на страницах «Эстетической теории», – задуманной как обобщение, сведение воедино выдвигавшихся автором ранее теоретических положений, – есть нечто, *выходящее за рамки простой хронологии*. И, если сама «новая музыка» уже при жизни Адорно постепенно превращалась в достояние прошлого, то рожденные ею эстетические посылы, по мнению одного из авторитетнейших музыковедов XX ст., сохраняли свою актуальность ещё в конце 60-х гг. – не случайно параллельно с «Эстетической теорией» Адорно пишет исследование о Берге.

Для Адорно эхо «большого взрыва» в искусстве 10-20-х гг. обозначает границы «...современной эпохи, “модерна”, разрушившей всю систему нормальных человеческих взаимоотношений...» [4, с. 32]. Её эстетическое содержание составляет ломающий традиционные представления о художественном произведении мятеж духа, заключенного в оковы видимой наглядности, против тяготения к «вещности», «овеществления» – тенденции, достигшей в современном Адорно «позднекапиталистическом» мире своего апогея. Отсюда в эстетике модерна «...именно категория нового становится с середины XIX века – то есть с началом эпохи высокоразвитого капитализма – центральной...» [4, с. 33]. «Nouveauté<sup>19</sup> – это эстетически ставшее явление, присвоенная искусством марка потребительских товаров, благодаря которой они выделяются в массе обезличенного рыночного предложения, привлекая к себе внимание покупателя...» [4, с. 35].

Отмечая, что «...само понятие современности, “модерна”, как всегда страдает от своей абстрактности, в том числе и в качественном отношении» [4, с. 34], философ, тем не менее, предпринимает попытки определить временные границы и постулировать качественные параметры анализируемого явления. Отталкиваясь от творчества Бодлера как идентификации субъекта «с реальной негативностью социальной действительности» [4, с. 35], Адорно подчеркивает также принципиальное значение нарочитого экспериментаторства и отрицания традиции как таковой, вне зависимости от её стилиевой принадлежности. «Боль, вызываемая экспериментом, порождает ненависть к тому, что называют “измами”» [4, с. 39], – и философ выступает в «защиту “измов”» – импрессионизма, экспрессионизма, и, в целом – модернизма. Поскольку, по глубокому убеждению Адорно, *прошлое может быть понято только через современность*.

«Думается, Бетховен как композитор был услышан лишь после того, как титанизм, то главное, что оказывало в его творчестве воздействие на слушателя, был превзойден более яркими эффектами молодых, таких, например, как Берлиоз. <...> Но чтобы качество произведений развивалось исторически, требуется не оно одно, само по

---

<sup>19</sup> Новизна (фр.).

себе, а то, что следует после, более рельефно высвечивая произведения художников предшествующих эпох <...>» [4, с. 284].

«Большие художники, начиная с Бодлера, всегда были в заговоре с модой; как только они осуждали её, их тут же настигало возмездие – всё их творчество становилось лживым» <...>.

«Истина моды в том, что она является бессознательным осознанием временной природы искусства...» [4, с. 280].

**ВЫВОДЫ.** Как исследователь эпохи музыкального «модерна» Адорно фактически остался «за кадром» в советской музыковедческой науке и лишь в незначительной степени востребован на сегодняшний день отечественным музыкознанием. Между тем, именно в его работах *модернизм предстает как некая целостность*, как *эпоха*, закономерно сменившая предшествующие ей периоды в развитии музыкального искусства. Эпоха, которая – случайно ли? – как временной отрезок ушла вместе с жизнью выдающегося музыкального философа, чья творческая мысль, касаясь многого, неизменно возвращалась к центру – теме *современной музыки в современном обществе*. «Человек-эпоха», Теодор Адорно, безусловно, заслуживает того, чтобы его авторитетное мнение, наконец, было *услышано*, и «товарищи потомки» отдали причитающуюся ему дань уважения как первопроходцу теоретического космоса музыкального модернизма.

Тем более, что наследие Адорно «... ныне ... уже не злободневный “горячий” отклик на “больные вопросы” времени, скорее – некий “полухлажденный” продукт завершающейся великой эпохи, “полуклассика” философии 20 столетия» [6, с. 224], и идеологические шоры больше не смогут помешать адекватному его освоению.

И, если для Адорно современность была средством постижения прошлого, то для сегодняшних исследователей недавнее прошлое – «завершающаяся» (?) великая *эпоха музыкального модернизма* должна послужить опорой в осмыслении проблем настоящего – практики музыкального искусства постмодернизма.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Адорно Т. Введение в социологию музыки [Текст] // Теодор Визенгрунд-Адорно. Избранное : Социология музыки [пер. с нем. А. В. Михайлова]. — М. : СПб. : Университетская книга, 1998. — С. 7—190. — (Книга света).

2. Адорно Т. *Негативная диалектика [Текст] / Теодор Визенгрунд-Адорно ; пер. с нем. Е. Л. Петренко. — М. : Научный мир, 2003. — 374 с.*

3. Адорно Т. *Философия новой музыки [Текст] / Теодор Визенгрунд-Адорно / Пер. с нем. Б. Скуратова ; вст. ст. К. Чухрукидзе. — М. : Логос, 2001. — 352 с.*

4. Адорно Т. *Эстетическая теория [Текст] / Теодор Визенгрунд-Адорно ; пер. с нем. А. В. Дранова. — М. : Республика, 2001. — 527 с. — (Философия искусства).*

5. Александрова С. Н. Адорно (Adorno), Визенгрунд-Адорно (Wiesengrund-Adorno) Теодор (1903-1969) [Электронный ресурс] / С. Н. Александрова // *Новейший философский словарь. — Библиотека Гумер — (Философия). — Режим доступа : [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/fil\\_dict/16.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fil_dict/16.php). — Загл. с экрана.*

6. Баллаев А. *Эта очень грустная книга. Рецензия на книгу «Адорно, Хоркхаймер. “Диалектика Просвещения”» [Электронный ресурс] / Андрей Борисович Баллаев // Логос. — 1999. — № 1(11). — С. 224—226. — Режим доступа : [http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999\\_01/1999\\_1\\_13.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_01/1999_1_13.htm).*

7. Гайденок П. *Идея рациональности в социологии музыки М. Вебера [Текст] / П. Гайденок // Кризис буржуазной культуры и музыка : сб. ст. [сост. и ред. Л. Н. Раабен]. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 3. — С. 7—48.*

8. Гегель Г. В. Ф. *Наука логики [Текст] ; пер. Б. Г. Столлнера ; АН СССР, Институт философии / Г. В. Ф. Гегель. Сочинения : в 14 т. — М. : Гос. соц.-эконом. изд-во, 1937. — Т. V. — 715 с.*

9. Давыдов Ю. *Идея рациональности в социологии музыки Теодора Адорно [Текст] / Ю. Н. Давыдов // Кризис буржуазной культуры и музыка : сб. ст. [сост. и ред. Л. Н. Раабен]. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 3. — С. 49—105.*

10. Давыдов Ю. *Негативная диалектика «негативной диалектики» Адорно [Текст] / Ю. Н. Давыдов // Советская музыка. — 1969. — № 7. — С. 97—107.*

11. Давыдов Ю. *Негативная диалектика «негативной диалектики» Адорно [Текст] / Ю. Н. Давыдов // Советская музыка. — 1969. — № 8. — С. 104—115.*

12. Дрозен М. *Теодор Адорно [Электронный ресурс] / Михаэль Дрозен // Deutsche Welle. — 11.10.2003. — (Галерея). — Режим доступа : <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,995189,00.html>. — Загл. с экрана.*

13. Єрємєєва Ю. А. *Концепція естетичної раціональності Т. Адорно як парадигма культурного модерну [Текст] / Ю. А. Єрємєєва // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : зб. наук. пр. [Відп. ред. М. М. Бровко, О. Г. Шутов]. — К. : Вид. центр КДЛУ, 2000. — С. 182—190.*



14. Крицька І. О. Особливості творчого мислення К. Штокгаузена: серіальність, музичний час, метод медіації [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Ірина Олександрівна Крицька : НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2008. — 19 с.

15. Култыгин В. П. Теодор Адорно и его концепция авторитарной личности [Текст] / В. П. Култыгин // Адорно Теодор. Исследование авторитарной личности [Под общ. ред. В. П. Култыгина]. — М. : Серебряные нити, 2001. — С. 3—14.

16. Михайлов А. В. Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно [Текст] / А. В. Михайлов // О современной буржуазной эстетике. — М. : Искусство, 1972. — Вып. 3. — С. 156—259.

17. Мищенко М. Теодор В. Адорно. Философия новой музыки [Электронный ресурс] / Михаил Мищенко // Журнальный зал Русского Журнала : [опубл. в журнале] Новая Русская Книга. — 2001. — № 1. — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nrk/2001/1/mishen.html>. — Загл. с экрана.

18. Русакова Л. Модернизм как фантом советского музыкознания [Текст] / Л. Русакова // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб наук. пр. ; ред. та упорядн. Л. В. Шаповалова. — Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. — Вып. 25. — С. 212—225.

19. Социальная философия Франкфуртской школы (Критические очерки) [Текст] / Ред. кол. Б. Н. Бессонов, И. С. Нарский, М. В. Яковлев. — М. : Мысль; Прага : Свобода, 1975. — 359 с.

20. Социальная философия Франкфуртской школы (Критические очерки) [Текст] / Ред. кол. Б. Н. Бессонов и др. — Изд. 2-е, доп. — М. : Мысль ; Прага : Свобода, 1978. — 357 с.

21. Critical Theory [Electronical resource] // Stanford Encyclopedia of Philosophy. — Available at : <http://plato.stanford.edu/entries/critical-theory>.

22. Frankfurt School [Electronical resource] // The Columbia Encyclopedia. — Sixth Edition. — Columbia University Press, 2008. — Available at : [http://www.encyclopedia.com/topic/Frankfurt\\_School.aspx](http://www.encyclopedia.com/topic/Frankfurt_School.aspx).

23. Frankfurt School [Electronical resource] // New World Encyclopedia. — Available at : [http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Frankfurt\\_School](http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Frankfurt_School).

24. The Influence of the 'Frankfurt School' on Modern Liberal Thought [Electronical resource]. — Available at : <http://www.ukapologetics.net/frankfurt.html>.

25. Frankfurt School [Electronical resource] // Glossary of Religion and Philosophy. — Available at : [http://atheism.about.com/library/glossary/general/bld-ef\\_frankfurtschool.htm](http://atheism.about.com/library/glossary/general/bld-ef_frankfurtschool.htm).

**Русакова Л. История и «современность» Теодора Адорно в отечественной музыковедческой традиции.** Рассматривается специфика процесса освоения оригинальной философии искусства выдающегося немецкого ученого как виднейшего теоретика эпохи музыкального «модерна» в ситуации недооценки его роли в эстетическом осмыслении музыкальной практики XX ст. современным отечественным музыковедением.

**Ключевые слова:** музыкально-эстетическое наследие Т. Адорно, идеология, дух, произведение искусства, современное, модерн, музыкальный модернизм.

**Русакова Л. Історія та «сучасність» Теодора Адорно у вітчизняній музикознавчій традиції.** Розглядається специфіка процесу засвоєння оригінальної філософії мистецтва видатного німецького вченого як найвиднішого теоретика епохи музичного «модерну» в ситуації недооцінки його ролі в естетичному осмисленні музичної практики XX ст. сучасним вітчизняним музикознавством.

**Ключові слова:** музично-естетична спадщина Т. Адорно, ідеологія, дух, твір мистецтва, сучасне, модерн, музичний модернізм.

**Larissa Rusakova. History and “modernity” of Theodor W. Adorno in the ukrainian musicological tradition.** The article considers the specific traits characterizing the process of adoption of the original art philosophy from the outstanding Germany scientist as a prominent theorist of music “modern” epoch, in a situation when underestimation of his role took place in the aesthetical comprehension of XX century musical practice by contemporary Ukrainian musicology.

**Key words:** musical-aesthetical legacy of Theodor W. Adorno, ideology, spirit, work of art, modernity, modern, musical modernism.