

Синэстетика нарративных построений и наличие аскезы : Антон (фон) Веберн как момент равновесия с небольшой погрешностью между Теодором Адорно и Яковом Друскиным.

Михаил Клебанов.

Хайфа

Бюргер хочет, чтобы искусство было пыльным, а жизнь — аскетичной; лучше было бы наоборот
Теодор Адорно¹

Я жизнь свою продумал, а мысли пережил
Яков Друскин²

Можно было бы рискнуть счесть адекватной данью *негативной диалектике* попытку подчеркнуть расхождение между двумя субъектами мысли - и без того довольно (и, прежде всего, поверхностно) несхожими – именно посредством выявления и анализа моментов неожиданной общности, проступающих контрастом на истертом фоне примет видимого различия. Во всяком случае, имеет смысл предположить, что сам Теодор Адорно, тем более в зрелую пору составления своего "*главного труда*"³, счел бы обращение к столь близкой его сердцу теме, как Нововенская Школа атональной музыки и додекафонии, поводом достаточно уважительным даже для сопоставления своей, весьма заметной персоны многолетнего пропагандиста и препаратора Новой Музыка с загадочным философом из далекого Ленинграда, совершенно неведомым не только гуманитарному сообществу вольного Запада, но и академическому большинству в стране собственного эзотерического проживания; с человеком, казалось бы, радикально *иной* биографии и житейских обстоятельств, но также и принципиально иного *мировоззрения*. Имея возможность судить на основании широкого спектра работ о значении, которое придавал Адорно - поверявший, согласно точной формулировке такого авторитетного российского его адепта, как А.Михайлов, "не искусство философией, но философию искусством"⁴ - *важнейшему из искусств* в трактовке "школы Шенберга – Берга – Веберна"⁵, было бы не столь уж абсурдно вообразить его заинтригованность персонажем, поместившим музыку этой школы в самый центр своей философской концепции.

Между тем, и в терминах *curriculum vitae* сравнение Якова Семеновича Друскина с Теодором Визенгрундом Адорно способно выявить вышеозначенные моменты общности уже на самом базисном уровне. Будучи почти ровесниками, они почти одновременно завершили и свое философское образование (Друскин – на год раньше⁶): следовательно, актуальная картина западной мысли, в которую им предстояло вписаться, была более или менее идентичной для обоих. И тот, и другой, хоть каждый на свой манер и в свое время, пережили увлечение марксизмом. Через три года после завершения Адорно, к тому времени уже квалифицированного пианиста, обучения композиции под руководством Берга, Друскин окончил консерваторию по классу рояля, удостоившись оценок столь же комплиментарных⁷, что и ранее за свои гуманитарные штудии; музыка и философия сплелись в трудах и днях этих ученых мужей в единые комплексы идей на манер, вызывающий, думается, не слишком много реминисценций в истории (тем более, европейской) культуры. Конечно, проще и нагляднее противопоставлять жизненный путь Адорно, - в начале карьеры, перспективного ученого и одаренного критика, затем сооснователя и директора Института Социальных

Исследований и видного фигуранта Франкфуртской школы, и при этом яркой и controversialной публичной фигуры - неприметному существованию Друскина в обличье школьного учителя, чья потаенная духовная жизнь и философские изыскания были известны лишь сравнительно узкому кругу знакомых. Следует, тем не менее, помнить о той степени свободы, что была к услугам Адорно как в условиях Веймарской республики, так и в эмиграции (не говоря уже о постгитлеровской Германии), – в то время, как скромный до анонимности *modus existendi*, избранный Друскиным в условиях *своего* локуса бытия, позволил ему, как намекает его сестра Лидия, не только "сохранить внутреннюю свободу – писать то, что думает", но и, возможно, попросту уцелеть физически⁸. Во всяком случае, можно смело допустить касательно той же критики марксизма, что Адорно мог открыто позволить себе весьма резкие выпады против ортодоксальных марксистов-от-политики, подобные тем, что фигурируют в "Негативной диалектике" (к примеру, в разделах *О критике причинности* или *Всеобщее и индивид в моральной философии*) практически на любом этапе своей неутомимой деятельности; Друскин же мог поведать свое мнение о том, что "марксизмом, как scarlatиной, нужно переболеть в детстве"⁹, или даже о "невозможности построения полной и непротиворечивой системы марксизма"¹⁰ в лучшем случае собственному брату или собственному дневнику.

Однако, подлинно диалектическим перекрестием подобий и различий, и притом самой существенной точкой соприкосновения меж Друскиным и Адорно, оказывается, по нашему мнению, именно проблема *представления* Нововенской школы и ее интеграции в их философских и критико-аналитических конструкциях. С одной стороны, полное отсутствие взаимной рефлексии - можно, наверное, не сомневаться, что Адорно и не подозревал о существовании Друскина, но, насколько известно, не существует и каких-либо письменных свидетельств осведомленности последнего об Адорно¹¹, – придает сопоставлению этих персонажей характер кристальной непредвзятости. В свете этого тем более примечательна метаморфоза, происходящая в поле действия друскинской мысли с положениями и наблюдениями Адорно на предмет венской атональной музыки и, в первую очередь, ее наиболее ультимативного представителя - Антона Веберна. В пределах совершенно чуждой ей системы идей мысль Адорно удивительным образом обретает новую окраску и предстает перед возможностью иной конфигурации, предположительно более упорядоченной: и в этом процессе особая роль выпадает, во-первых, мотиву отказа, воздержания и ограничения – иначе, *аскезы*; а во-вторых – лишь косвенно, вроде бы, причастной ко всему этому проблематике музыкальной репрезентативности и взаимоотношений между музыкой и словом – тезис, безусловно, требующий пояснений.

* * *

В своем отношении к Нововенской школе Яков Друскин находился, по сравнению со своим западным коллегой, в ситуации настолько же несимметричной, что и в случае многих других биографических параллелей между ними. Не говоря уж о том, что Адорно, в годы своего ученичества у Альбана Берга в Вене, имел роскошь непосредственного контакта с макимально ценимыми им как в то время, так и впоследствии, композиторами¹² - чего Друскин, конечно был лишен в силу понятных обстоятельств, – само знакомство ленинградского философа с музыкой Шенберга и его учеников произошло лишь в пятидесятые¹³, то есть, примерно на три десятилетия спустя знаменательной встречи Адорно и Берга после премьеры "Воццека". Но именно в силу этого факта сравнительно позднего, "на середине пути", столкновения с творческими идеями нововенцев, – не может не впечатлять та органичность, с которой эти идеи влились в уже сложившуюся в известной мере структуру философии Друскина. И если тот же А.Михайлов, характеризуя Адорно прежде всего как *музыкального критика*, одновременно настаивает на вторичности его

философской ипостаси, утверждая, что "философия и ее язык служили [ему] своеобразными подпорками для... музыкального слуха"¹⁴, – то кажется не менее примечательным, что брат Якова Друскина, Михаил – известный музыковед, сам писавший о Шенберге и его учениках¹⁵, идентифицировал брата как *философа-музыканта*, "*который вживался в музыку так, как это недоступно многим специалистам-музыковедам, и трактовал ее иначе, чем они, – в соответствии со своей системой взглядов*". Можно предположить, что именно эти взаимопротивоположные векторы движения мысли: от музыки к философии и от философии к музыке, фиксируемые вышеприведенной парой определений, могли бы конституировать момент действительно *существенного* расхождения между Адорно и Друскиным. Но, помимо того, это вплотную подводит нас к вопросу о сопоставления их философских взглядов.

Хотя подробный сравнительный анализ этих взглядов здесь не входит в наши цели, общее представление о них, без сомнения, необходимо – постольку, поскольку они неотъемлемы от музыкологических концепций их носителей. Прежде всего, даже считаясь с мнением А. Михайлова, следует констатировать, что идейно-философские убеждения Адорно были вполне конкретными и оформленными, и придерживался он их на протяжении своей жизни достаточно последовательно, что и отразилось более или менее презентативным образом в "Негативной диалектике", – принимая, конечно, во внимание, что ввиду своеобразного подхода к диалектике как избранной дискурсивной стратегии, подразумевавшего разрушение всякого "позитивного" построения в терминах пресловутой "логики распада", причисление Адорно к какому-либо исторически идентифицируемому течению оказалось весьма затруднительным. Так, в аннотации к русскому изданию "Негативной диалектики" он именуется "философом и социологом леворадикальной ориентации", с отсылкой к "неогегельянству" при попытке сформулировать суть его "философских воззрений"¹⁶; в то время, как, скажем, "Стэнфордская энциклопедия философии" атрибутирует ему, в первую очередь, "*самый решительный вызов как философии науки Карла Поппера, так и философии существования Мартина Хайдеггера*"¹⁷. Многие источники ограничиваются удобным, хотя и не особо обязывающим причислением Адорно к "Франкфуртской школе". Так или иначе, напрашивается вывод, перекликающийся с вердиктом А. Михайлова, о том, что философия интересовала Адорно преимущественно как метод или инструмент, используемый для социологических и критических нужд.

В этом, но и далеко не только в этом смысле Яков Друскин предстает, в известной мере, философским антиподом Адорно. Начнем с того, что людям, приближенные к нему, похоже, не испытывали особых затруднений с тем, к какому цеху его причислить. В предисловии составителя к первому изданию Дневников, Друскин недвусмысленно характеризуется как "один из интереснейших философов-экзистенциалистов нашего времени"¹⁸. Текст Дневников периодически подтверждает справедливость, хотя бы и относительную, этой характеристики; а в одной из записей 1966 года их автор прямо определяет свою философию, – к этому времени уже окончательно сформировавшуюся – как "экзистенциально-идеалистическую"¹⁹. В отличие от Адорно, упорно продолжавшего "диалектически критиковать" марксизм вплоть до "Негативной диалектики" включительно, Друскин отклонился от него столь же бесповоротно, сколь и решительно, еще в бытность свою студентом: на то, впрочем, было тогда уже довольно причин, как умозрительных, так и *экзистенциальных*. К числу последних, надо думать, следовало бы отнести и изгнание из России Н.О. Лосского, на семинаре у которого, всего за год до того, "отступничество" юного философа проявилось со всей однозначностью: "*Лосский сказал мне: это не марксизм, ваша система близка к философии Марбургской школы... Сейчас [в 1965 году – М.К.] я понимаю: моя система была той же сублимацией тоски по абсолюту: вывести из одного принципа систему всей жизни, всей культуры*"²⁰. "Тоска по абсолюту", после длительных блужданий, вполне предсказуемым образом приводит Друскина к некой разновидности религиозного

экзистенциализма - опирающегося преимущественно на индивидуальную трактовку Кьеркегора, с трудами которого он был знаком с 1954 года²¹; этот "поворот" в мировоззрении сопровождался к тому же постепенным уходом в глубокую религиозность - христианского толка, но носившую, опять же, характер "персонального проекта". И в то время, как Адорно, форсируя критику экзистенциализма, начинал с Кьеркегора, опирался на него с целью ниспровержения Хайдеггера, а заканчивал выпадами в адрес "Сартра и друзей", из-за которых *"экзистенциализм остается идеалистически ориентированной концепцией"* и, *"тем не менее, идеалистическая составляющая экзистенциализма является функцией политики"*²², - Друскин, в свою очередь, защищая Кьеркегора с прямо противоположных позиций, атаковал с этих же позиций экзистенциалистов как религиозных, так и безбожных, утверждая, что *"Хайдеггер, Сартр, Ясперс, Бультман, вообще философы, философствующие ни о чем, не понимают Кьеркегора"*, поскольку *"Кьеркегор искал читателя, который бы его понял и тогда отверг, потому что человек - повод, учитель один - Бог"*, они (упомянутые философы) же *"частично принимают, частично отвергают, дополняют другими..."*²³ При этом Друскин не только позволял себе выпады против Сартра и Хайдеггера (последний был даже удостоен им звания "бездарного эклектика и дилетанта"²⁴), но и настаивал на ответственности (перед Богом, конечно) самого Кьеркегора *"за глупость и нигилизм Сартра, за имманентизм Бультмана и за Sein zum Tode Хайдеггера"*²⁵... Налицо, в сущности, очередной ряд поверхностных совпадений, выявляющих глубинную разницу - но в свете нашего конкретного интереса к теме венской атональной музыки, наибольшую важность приобретает как раз одно из самых эксплицитных, очевиднейших отличий Якова Друскина от Теодора Адорно, а именно - *религиозность*.

* * *

*"Если исключить спекуляции математического или математико-космологического типа..., без преувеличения можно утверждать, что по большому счету между философией и музыкой более, чем за две тысячи лет не произошло чего либо значительного, и что история их взаимоотношений оказалась в конечном счете довольно-таки тусклой"*²⁶, - можно было бы подумать, что, начиная этими словами "хайдеггеровскую сцену" своей *Musica ficta*, Филипп Лаку-Лабарт не в последнюю очередь стремился продемонстрировать свою собственную приверженность к диалектическому ходу мысли - поскольку, воздав должное неременному *"подозрению, что речь здесь идет об исключительно неподатливом философскому охвату объекте, возможно по этой причине не прекращающем немо* [речь, напомним, идет о музыке - М.К.] *свидетельствовать о пределе философии"*²⁷, он тут же заводит речь о двух, все-таки значительных, по его мнению, музыкально-философских инцидентах, произошедших не далее, чем в еще не истекшем на тот момент (1986) двадцатом веке²⁸. Между тем, у Теодора Адорно - чьи труды также, насколько можно судить по собственно "адорнианской сцене" "Фигур Вагнера", не заслужили согласно приговору (не слишком, кстати, обремененному аргументацией) Лаку-Лабарта статуса "чего-либо значительного", - безусловно, были свои представления о путях приложения диалектики к музыкологии. Впрочем, и та предполагаемая историческая несостоятельность философии на музыкальном поприще, на которую намекает Лаку-Лабарт, тоже явно не смущает Адорно: *"с философской точки зрения"*, говорит он во введении к "Философии новой музыки", *"идею сочинений [музыкальных, в данном случае - М.К.] и их взаимосвязи необходимо сконструировать, даже если сама она подчас и выходит за рамки того, что осуществлено в произведении искусства"*²⁹. Уайльдовская концепция критика-как-художника дополняется, как видно, более исчерпывающей функцией философа-как-художника, долженствующего не только "доконструировать", но и "дообосновать" теоретически произведение, автор которого

не потрудились сделать это сам; но в первую очередь, можно узреть тут свидетельство оптимизма Адорно по поводу как способности, так и вящей обязанности философии "опекать" музыкальное творчество.

Превалирующее значение философии как критического инструмента, таким образом, явственно выходит на первый план; и диалектике, – самой собой, негативной - как превалирующему инструменту этой "практической философии" в ее отношении к "новой музыке" отводится ключевое место:

*"Новое искусство столь глубоко постигает собственные противоречия, что исчезает возможность их сглаживания. Идею же формы новое искусство доводит до такого высокого напряжения, что эстетически реализованное, сравнивая себя с ним, должно объявить о своем банкротстве... Лишь во фрагментарном, отрекающемся от самого себя произведении искусства освобождается критическое содержание"*³⁰.

Проблема *формы* отчетливо акцентируется - *логика распада* распространяется, естественно, и на нее. Более того, сама проблематика генерации форм в искусстве имеет прямое отношение к попыткам Адорно обосновать имманентность диалектичности искусства вообще³¹. Однако диалектика искусства, согласно Адорно, подразумевает также связь проблемы формы с проблемой *познания*; ввиду чего и возникает оппозиция "замкнутого" и "распадающегося" произведения искусства:

*"Замкнутое произведение искусства ничего не познавало, но способствовало исчезновению познания в себе... На то, что искусство должно быть наглядным, указывает симуляция преодоления разрыва между субъектом и объектом, в разграничении которых и состоит познание: наглядность искусства как такового есть его видимость. Только распадающееся произведение искусства вместе с собственной замкнутостью отказывается от наглядности, а вместе с ней – и от видимости... Новая музыка собственным сознанием и собственными образами воспринимает свой распад с реальностью. Занимая такую позицию, она оттачивается, становясь познанием"*³².

Примечание к вышеприведенной сентенции о "фрагментарном произведении искусства" резюмирует: *"Становясь познающим, произведение искусства делается критическим и фрагментарным"*³³. Итак, уже из этих пассажей можно сделать вывод, что эстетическому продукту "новой музыки" пристало быть "познающим", а для того ему должны быть свойственны "распад и фрагментарность" и "отказ от "видимости", - однако, заметим, что сверх того "фрагментарному произведению искусства" предписывается не что иное, как "отречение (или же отказ) от самого себя".

Примат диалектики в адорнианской эстетической теории дает, в частности, понять, что Арнольд Шенберг был помещен в композиционный центр "Философии новой музыки" не только в силу своего бесспорного бытия зачинателем, вдохновителем, руководителем, и к тому же самой масштабной фигурой венской школы атональной музыки и додекафонии. *"Познание вращает шенбергову музыку с самого начала"*³⁴, - недвусмысленно заявляет Адорно. Однако, как можно судить по "Шенбергу и прогрессу", наиболее отчетливым признаком диалектичности идейно-творческой стратегии Шенберга оказывается тенденция к систематическому уклонению от им же разработанных принципов.

*"Великие моменты позднего Шенберга достигнуты с таким же успехом вопреки двенадцатитоновой технике, как и благодаря ей"*³⁵, - замечает, между прочим, Адорно, а затем заключает: *"есть основания предположить, что на протяжении всей своей жизни Шенберг радовался ересьям, направленным против "стиля", неумолимость которого он сам и выковал"*³⁶.

В качестве одной из причин, и предположительно наисерьезнейшей, подобной "непоследовательности" Шенберга автор "Философии новой музыки" указывает естественные ограничения, налагаемые неукоснительным следованием двенадцатитоновой технике (как, надо думать, и всякой другой жесткой системе) – ограничений, с которыми

шенбергова неукротимая натура, конечно, не могла смириться, и которые, в конечном счете, входят в противоречие с диалектикой развития искусства как таковой: хотя додекафония и "возникла из подлинно диалектического принципа вариации", но "когда двенадцатитоновая техника довела принцип вариации до тотальности, до абсолюта, в последнем движении понятия она упразднила этот принцип"³⁷. Очевидно, вследствие осознания неизбежности подобного развития событий Шенберг, как утверждал Адорно на более позднем этапе, "почти механически проводил различие между додекафонической системой и искусством композиции, причем отнюдь не радовался этому разрыву, возникшему вследствие использования изоцирковой техники"³⁸. При этом выясняется, между прочим, что даже такое неотъемлемо-диалектическое, согласно Адорно, свойство "нового искусства", как фрагментарность, - способно, в свою очередь, пусть даже на структурном уровне, войти в противоречие с вышеозначенной диалектичностью творческого процесса:

*"Двенадцатитоновая техника заменяет "посредничество", "переход", инстинктивный характер ведущего тона осознанностью конструкции. Однако последняя приобретает за счет атомизации созвучий... Теперь больше не существует анархического взаимного тяготения созвучий, а есть лишь их монадическая бессвязность и плановое господство над всеми... Если прежде тотальность осуществлялась тайком от единичных событий, то теперь она стала осознанной"*³⁹.

Но все же, максимального напряжения диалектичность Шенберга достигает там, где сталкиваются, два таких акцентированных Адорно свойства "нового искусства", как *отказ от видимости* и *отказ от себя* – соотносящиеся, как нам представляется, напрямую с весьма существенными для Новой Музыки проблемами *репрезентации* и *аскезы*. Анализируя динамику творческой карьеры создателя Нововенской Школы, Адорно замечает: *"...все его oeuvre по пути от переворота к перевороту и из одной крайности в другую можно понимать как диалектический процесс, происходящий между моментами выразительности и конструктивности"*⁴⁰. К чему же отсылают эти моменты? Прежде всего, их диалектическое противостояние как таковое отражает несовместимость строгих правил "двенадцатитоновой техники", грозящих результировать, как видно из вышеприведенных сентенций, в конечность тотального - и стремления художника, характерного, в частности, для Шенберга, к выразительности без границ, побуждавшего его в раннюю, "экспрессионистскую" пору "выходить за пределы" традиционной выразительности⁴¹, а ближе к концу – возвращаться к *"вопросу о том, как конструкция может превратиться в выразительность без жалостливых уступок страдающей субъективности"*⁴². К репрезентативным обертонам последствий этой рекурсии мы еще вернемся; но помимо того, попытка Шенберга реконструировать сплав выразительности и техники вопреки правилам додекафонии заостряет еще одно противоречие: между расширением средств выражения и таким изначально неотъемлемым качеством Нововенской школы, как *аскетичность*.

Само по себе понятие аскезы, взятое даже в его секуляризованном значении, напрямую перекликается с самыми ходовыми терминами из лексикона Адорно, употребляемого для характеристики "новой музыки": *отказ, воздержание, снятие излишеств, лишение, краткость, сжатость*. *"Сплошная сконструированность музыки"*⁴³ обуславливает, посредством скрупулезной организации, компактность и связность музыкальной структуры: *"ни в каких произведениях густота и связность образа формы не могли бы проявиться лучше, чем в очень коротких частях сочинений Шенберга и Берга. Их краткость проистекает именно из требования максимальной связности. А последняя устраняет излишнее"*⁴⁴. Именно *"аскетичная скудость"*, как справедливо констатирует К.Чухров в "Интродукции" к русскому изданию "Философии новой музыки"⁴⁵, стала визитной карточкой нововенцев в их противостоянии эклектизму французских импрессионистов. *"Вся мощь новой музыки представляет собой отказ"*, - уверяет Адорно,

объясняя "неумением от чего либо отказываться" своего учителя Берга проявившийся в конечном счете эклектизм его оперного языка⁴⁶. На формальном уровне эта аскетическая закономерность подчеркивается фактическим утверждением имманентности "двенадцатитоновой технике" малой формы: *"реконструкция большой формы в двенадцатитоновой технике сомнительна не только в качестве идеала. Сомнительна даже осуществимость такой реконструкции... То, что эта музыка не достигает до больших форм и силу собственной сущности, - не случайность, а имманентная месь забытой критической фазы"*⁴⁷. И даже рассуждая о социокультурных аспектах "пресыщения музыкой", Адорно отмечает особую чувствительность нововенцев в этом вопросе: *"воздержание от музыки может быть подлинной формой ее бытия. Постоянная склонность школы Шёнберга препятствовать исполнению собственных произведений или саботировать их в последний момент не была ни преувеличением, ни странностью"*⁴⁸.

Однако, именно оттого, что превосходение "двенадцатитоновой техники" в движении неограниченного выражения не могло не приветствоваться Адорно как свидетельство последовательной диалектичности шёнбергова творческого пути⁴⁹, - аскетизм, чья очевидность в конечном "замыкании" этой техники только возрастала, должен был постепенно становиться в его глазах свойством все более неблагонадежным, - что и нашло свое отражение в сложности и неоднозначности его отношения к композитору, который до самого конца демонстрировал свою верность додекафонии - Антону Веберну.

* * *

Пожалуй, не было бы преувеличением сказать, что рассматривая Веберна в контексте масштабном, - будь то диалектическое развитие искусства, социокультурные аспекты "новой музыки" или даже внутренняя динамика Нововенской школы как таковой, Адорно весьма настойчиво дает понять, что излишняя вебернова приверженность методике, в терминах которой он был воспитан как композитор, результирует в конечном счете в творческую ограниченность. Как указывается в "Философия новой музыки", стремление Веберна к "реализации" додекафонии сводит его действия к чисто технической процедуре: Шёнберг *"сочиняет додекафоническую музыку так, как будто никакой двенадцатитоновой техники не существует. Веберн же "осуществляет" двенадцатитоновую технику, а музыки как бы уже не сочиняет: следом его мастерства является тишина"*⁵⁰. Даже неслучайная глубина последних слов не может скрыть слышимых здесь сомнений по поводу этого, якобы имеющего место "снятия музыки" – чересчур уж, надо думать, ультимативного. Приведенный фрагмент – безусловно, не единственное свидетельство противопоставления Шёнберга Веберну не в пользу последнего; так, Адорно однозначно определяет способность Шёнберга к "отбрасыванию" одних технических методов ради других, как "превосходство" – и, в частности, над своим учеником:

*"Только эта сила забвения [использованных методов – М.К.]... уравнивает своеволие в распоряжении техникой и спасает традицию ради техники. Ибо традиция представляет собой то, что забыто сегодня, а шёнберговская подвижность так велика, что сама образует особую технику забвения... Чтобы осознать превосходство Шёнберга, стоит сравнить лишь столь родственные сочинения, как Фортепьянные пьесы Шёнберга, ор.19, и темы из Квартета Веберна, ор.5. Там, где Веберн связывает экспрессионистские миниатюры тончайшей обработкой мотивов, Шёнберг, занимавшийся разработкой всевозможных мотивных искусств, пускает их свободным ходом и с закрытыми глазами дрейфует туда, куда влечет его череда звуков"*⁵¹.

Данный пассаж, как можно заметить, также явно указывает на предпочтение стихийного метода работы – скрупулезному, - но в центре претензий оказывается, все же, экономия не столько жеста, сколько пространства: Адорно, как видно, считает

ограниченность додекафонии малой формой ее серьезным недостатком не в меньшей степени, чем Шенберг и Берг, - недаром ведь он говорит об "имманентной мести забытой критической фазы"; в результате, сам смысл совершенствования техники рискует быть дискредитирован:

*"Его [Веберна– М.К.] последние произведения представляют собой схемы рядов , переведенные на нотный язык. Особо искусным подбором рядов он старается достичь неотличимости ряда от композиции... В результате достигается беспримерная густота связей... Но Берг достаточно рано раскритиковал такую технику за то, что она ставит под сомнение программно требуемую возможность больших форм. Благодаря делению ряда все отношения переносятся в натолько узкие рамки, что тотчас же исчерпываются любые возможности развития. Большинство двенадцатитоновых сочинений Веберна ограничены объемом экспрессионистских миниатюр, и напрашивается вопрос, для чего нужна чрезмерная организация там, где организовывать почти нечего"*⁵².

Итак, аскетизм выглядит тут доведенным "почти до совершенства", - то есть, почти полного исчезновения "плоти" медиума: *"поставлена под сомнение возможность самой музыки"*⁵³ – вывод, далеко превосходящий беспокойство о чисто технической стороне дела. После этого идентификация аскетической строгости и редуцированности не только с "ограниченностью", но и с примитивностью уже не выглядит чересчур резкой: *"мистерии музыкальных рядов не в состоянии служить компенсацией за примитивизацию музыки: грандиозные намерения... остаются бессильными даже при реализации конструкции до тех пор, пока они ограничиваются математическими отношениями в рамках материала и не осуществляются в самих музыкальных образах"*⁵⁴. Очевидно, путь к спасению от губительных аспектов аскетизма лежит через возвращение к *видимости*, хотя бы и минимальной. Однако, трение аскезы с диалектикой оказывается тут еще более принципиальным, оно носит характер неразрешимого внутреннего противоречия: *"фетишизм ряда у Веберна не является порождением одного лишь сектанства В нем действует еще и диалектическая непреложность. К культу чистых пропорций этого выдающегося композитора привел обязывающий критический опыт"*⁵⁵. Диалектический "отказ от себя" как необходимость скрещивается с самой сутью аскезы как главенствующей характеристики додекафонии в лице ее самого преданного представителя: они перечеркивают друг друга подобно "есть" Деррида, которого нет, - по меньшей мере постольку, поскольку не утасла решимость проникнуть в суть творческого метода Веберна не без помощи диалектики.

Тем не менее, невозможно отрицать, что Адорно отдавал себе отчет в проблематичности взгляда на музыку Веберна исключительно сквозь громоздкие линзы социокультурных и эстетико-философских теорий. Написанная десятилетие спустя выхода в свет "Философии новой музыки" миниатюрная, изящно стилизованная под пресловутую "малую форму" монография "Антон фон Веберн", в которой ее автор по возможности тактично касается не только творчества, но и личности ее "объекта", заставляет предположить, что это ограничение тематики и проблематики накладывает отпечаток несколько большей адекватности и на риторику самого текста. Достаточно указать хотя бы на то, что о взаимоотношении музыки Шенберга и Веберна в перспективе достоинств последней говорится в несколько ином тоне:

*"Высказывания Веберна... не оставляют ни малейшего сомнения в том, что было центральным впечатлением, полученным им от учителя: это экспрессивность, способность музыки выразить такие движения, которые лежат за порогом выразительности всякого другого искусства. Такое расширение экспрессивности никоим образом не сводится только к крайностям — к необузданному порыву и едва слышной тишине, это и загадочный слой бесконечного ухода вглубь вопрошающих глубин, - вот здесь и обрела свое место музыка Веберна..."*⁵⁶

По мере того, как голос Адорно становится тише, а тон сдержаннее, - кажется, что взгляд его также обретает дополнительную остроту:

*"...О законе формы у Веберна нужно говорить подчеркнуто: центр тяжести его ускользающей музыки в том, что она не изолированно следует за идеей чистого выражения, но вносит ее внутрь самой музыкальной структуры, насквозь организует и членораздельно осмысляет ее, так что благодаря этому она становится способной на чистую выразительность"*⁵⁷.

Коль скоро структура этой музыки такова, что и присущий ей аскетизм не противоречит присутствию в ней "чистой выразительности", - оказывается, что и совершенство техники, созидающее "тотальность" ее конструкции, тоже не вполне лишено смысла а priori:

*"Что нужно сделать, чтобы звук, идущий от души, приобрел объективную необходимость и непреложность в тотальной сквозной конструкции, что нужно, напротив, сделать для того, чтобы конструкция, во всем приобретая одушевленность, примирилась с субъектом, - над этим неустанно трудился Веберн"*⁵⁸.

Но все же, Адорно остается верен сути своего критицизма, хотя и выраженного иначе, более мягко; заводя речь о том, что представляется ему издержками позднего вебернова творчества, он возвращается все к тем же доводам:

*"...Идеал ненасильственного сочинения музыки... приводит в поздний период творчества к процессам, укрепившим его [Веберна – М.К.] последователей в их попытках тотально овладеть музыкальным материалом... С этого момента музыка должна безоговорочно предоставить себя в распоряжение музыкального материала; теперь уже не она сочиняется посредством двенадцатитоновых серий по образцу Шёнберга, напротив, эти серии виртуально сами по себе призваны создавать музыку... Это обеспечивает такое многообразие внутренних соответствий, какого нельзя было встретить до тех пор в двенадцатитоновой технике... Но... невозможно отделаться от впечатления творческого спада... Теперь в музыке почти ничего не происходит в собственном смысле слова; уже не намерения автора пробивают себе путь, а сам композитор молитвенно складывает руки перед тонами и их основными соотношениями... В музыке не бывает ничего более сложного, чем подобная простота, трудно судить о том, что же это - последнее слово или фатальное возвращение к архаически до-художественной стихии. Несмотря на все, быть может, прав был Веберн, а наше понимание безнадежно отстаёт от его созданий. Но было бы недостойно замалчивать то, что его последние произведения... вызывают подозрение в отчужденности, в фетишизации материала..."*⁵⁹.

И, как ноэматический результат:

*"Примитивизм – вот месь, настигшая духовность, которая утончала свою телесность, пока не достигла бесконечно малого, которое слишком многое отвергла и оставила в стороне, чтобы еще суметь утвердить себя перед напором окружающего"*⁶⁰.

Казалось бы, вполне ясно, что аскетизму здесь выносятся совершенно отчетливый и окончательный приговор как самому коренному свойству тех "процессов", что завели, по мнению Адорно, музыку Веберна в тупик. Однако, сочинение самого Адорно оканчивается вовсе не этим, - но весьма неожиданным образом:

"Когда начинаешь говорить о Веберне, не случайно приходит на ум имя Пауля Клее... Клее и Веберн кладут начало хрупко-потустороннему, несуществующему типу искусства, типу, какой нельзя локализовать в пространстве... Уже в Пьесах для оркестра ор.б Веберна отношения между тембровыми комплексами распространяются на сферу конструктивного – при всей ясной и точной доступности своей чувственному созерцанию эти отношения производят на свет нечто сверхъестественное, лишённое не только телесности, но почти и физического звучания. При этом Веберн напоминает Клее еще и тем, что так же, как и он, противится идее абстрактного. Экспрессивный художник —

это совсем не то, что подразумевают, когда говорят об абстрактной живописи, и совсем не то, что кажется абстрактным в музыке; художник вполне чувственно реализует идею внечувственного — *лишения, отъятия* всего чувственного"⁶¹ [выделено автором – М.К.]

И далее:

"Музыкальный минимализм Веберна подготовлен потребностью в выражении, не допускающей, чтобы место носителя выразительности занимало самодовлеющее явление, которое, напротив, увеличивает выразительность, усугубляя впечатление затишья, онемения. С этим в конце концов связано и понимание такой музыки. Абсолютное звучание души, в каковом она обнаруживает самое себя как простую природу, для музыки Веберна есть образ и подобие мгновения смерти... Вот в чем выразительность творчества Веберна — он всецело поглощен попытками подражать шороху движений бесплотного, нематериального"⁶².

Этот финал, неожиданно поэтический под занавес преимущественно аналитической статьи, поневоле наводит на мысль, что отношение Адорно к моменту аскезы как компоненту в конечном счете болезнетворному, - и, возможно, даже губительному для Новой Музыки, все-таки не было монолитным, но таило в себе – во всяком случае, когда речь шла о самом аскетичном из создателей этой музыки, Антоне Веберне – некую трещину: или, как можно было бы сказать иначе, *небольшую погрешность*. Позволим себе, в завершение многочисленных цитат из "Антон фон Веберна", еще одну – фразу, могущую показаться случайной среди заключительных строк монографии Адорно:

"...Его [Веберна – М.К.] творчество религиозно, как мало у кого после Баха, но в то же время оно непримиримо в своем отказе от всех сложившихся форм духовной общности, от всякой позитивности духовного, которая, как инстинктивно он чувствует, разрушает именно то, что единственно важно для него"⁶³.

* * *

"Мне казалось – в этом вся моя философия – что я больше или лучше других понял благую весть о Царствии небесном, но именно это понимание помимо моей воли изгнало меня из Царствия Небесного"⁶⁴, - писал Яков Семенович Друскин в 1964 году. Можно узреть в этой фразе средоточие самой сокровенной сути друскинского аскетизма; но его философия во всех своих проявлениях и деталях, - и в частности, в том, что касается весьма небанальной трактовки им онтологии музыки Нововенской школы - заслуживает все же более подробного рассмотрения.

К моменту своего знакомства с музыкой нововенцев Друскин уже имел известный музыкологический опыт, в основном на почве исследования трудов И.С.Баха. Продолжая пифагорейскую традицию сплава музыки, математики и философии, - и получив специальное математическое образование⁶⁵ (в отличие, скажем, от Витгенштейна, также отличавшегося особым вниманием ко всем означенным дисциплинам) – Друскин с успехом скрещивал в этих штудиях музыковедение с математическими методами, проявляя, однако, не меньший, интерес и к религиозным мотивам баховского творчества⁶⁶ (каковой, конечно, не мог быть эксплицитно явлен в работах, предназначенных для публикации в текущий момент). И, наконец, еще одним важнейшим аспектом его многосторонней, хотя и скрытой от досужих глаз, деятельности было, как это сегодня хорошо известно, изучение наследия Чинарского круга, - и в особенности поэтов Александра Введенского и Даниила Хармса. В рамках восприятия и осмысления Друскиным музыки Шенберга и Веберна все эти "слои ноосферы" слились воедино.

Комментируя увлечение своего брата Нововенской школой, Михаил Друскин заявляет прямо: "он уверовал в додекафонию, другого слова не подберу... Эту веру надо рассматривать в контексте его общих философско-теологических воззрений"⁶⁷. В

конкретных терминах этот "контекст" мог бы быть сведен к аналитическому соположению двух теологически-музыковедческих – именно так – парных категорий: тонального – атонального и экстенсивного - интенсивного.

Очевидно, сама идея атональности поразила Якова Друскина настолько, что уже в первые годы после столкновения с ней он начинает искать в ней теологический смысл – и небезрезультатно. Одна из его первых зафиксированных на письме сентенций по этому вопросу гласит: "*Бог сотворил мир из ничто. Демииург творит мир из материи, то есть из данности. Вот смысл атональности*"⁶⁸. Эта достаточно туманная аналогия сопоставляет тональность с материей, а отсутствие материи, соответственно, с атональностью – надо думать, по принципу наличия - отсутствия "произвольной" внутренней организации. В дальнейшем, однако, по мере разработки Друскиным этой линии, она приобретает все большую ясность и последовательность; так, атональность возвышается до признака божественного как такового, - как следствие, скажем, свойство атональности приписывается вере как знаку озарения божественным человеческой жизни: "*вера – атональное состояние, атональность жизни: между небом и землей*"⁶⁹. Это "между небом и землей" подразумевает, что наиболее естественное состояние верующего человека – между делом и неделанием (как они понимаются человеком):

*"В конце концов приходит главное дело, и это дело – быть не при деле. Это не безделие, и я не говорю: не быть при деле, но: быть не при деле. Это атональное состояние, атональность жизни, но не безразличие, не апатия, не бесстрастие... а наоборот, бесконечная заинтересованность, страстность... Может, она и создает или есть додекафонный ряд атональной жизни [выделено автором – М.К.]"*⁷⁰.

Здесь уже слышен мотив, который впоследствии будет оформлен в ключевое понятие *Божественной серии* – используемое Друскиным, в частности, для изложения своей "персональной" экзегезы Нового Завета:

*"Атональность жизни – невинность... В грехопадении эта атональность потеряна. Тогда в грехе я вношу свою человеческую тональность в атональность сотворенной Богом жизни. Тональность, которую я вношу в атональность моей жизни, то есть порядок, которым я организую атональность моей жизни, - то высокое у людей, что мерзость перед Богом... Бог создал атональность жизни, чтобы я увидел ее Божественную серию. Но сам от себя человек не может сделать этого, все его дела, намерения, мысли тональны. Для того Бог и стал человеком, чтобы как человек открыть нам Божественную серию в атональности нашей жизни. Не Своим примером – это подобосущие и арианство, - а реально, онтологически, вкушением Его тела и крови"*⁷¹.

Отметим особо эту оговорку о "подобосушии" и "реальности", поскольку она непосредственно касается вышеупомянутой, важнейшей для друскинской философии пары категорий интенсивного и экстенсивного – или вернее, как это определял сам философ, *одностороннего синтетического тождества*⁷² этих понятий. В своей основе они, согласно Друскину, отсылают к базовой классификации "душевных состояний" – и в частности, что наиболее важно, состояний перманентных, своего рода личностных характеристик, детерминирующих природу мыслительной и творческой деятельности – отражающую склонность, в упрощенных терминах, соответственно к синтезу и анализу⁷³. Однако, самую важную нагрузку интенсивное и экстенсивное несут в теологическом плане:

*"Одностороннее синтетическое тождество (и *i* и *e* [символы, обозначающие у Друскина соответственно интенсивное и экстенсивное – М.К.]) – только образ или схема духовного, прообраз - Богочеловечность Христа. И также благая весть: Царство мое не от мира сего... Его Царство до второго пришествия всегда будет отрицанием Земного царства"*⁷⁴; характерно, что посредством идеи "одностороннего синтетического тождества" Друскин противопоставлял свою концепцию теологии – диалектико-теологической: что

проявляется, к примеру, в его критическом отношении к Карлу Барту, которого он упрекал в "абсолютном трансцендировании Бога"⁷⁵ и даже в "несториянстве"⁷⁶.

Этот же принцип переносится и на "зависимые сферы":

*"Так же и беспредметность относится к предметности, вообще дух к плоти, то есть к недуховному. И в искусстве: атональность всегда есть отрицание тональности, независимо же от нее может стать новой тональностью"*⁷⁷.

Будучи определены как универсальные, категории интенсивного и экстенсивного могут быть, таким образом, применимы к искусству непосредственно: так, по мере углубления Друскиным в изучение творчества своих покойных друзей Введенского и Хармса, каждый из них оказывается более или менее отчетливо соотносимым с одной из этих категорий, - например, через понятие "полноты времен":

"...О двух путях к полноте времен – В. и Х. [Введенский и Хармс – М.К.]. В.: есть только с е й ч а с. Это с е й ч а с и есть полнота времен... Это можно назвать интенсивной полнотой времени. Х.: с е й ч а с – экстенсивное тождество прошлого, настоящего, будущего. Тогда все, что он писал..., - свидетели его жизни. Так как у него всегда был примат жизни над искусством, то Х. сохранял все записанное... Еще Николай Кузанский говорил, что абсолютная полнота и абсолютная пустота совпадают... В. жил в абсолютной пустоте: негде преклонить голову, быть не при деле, "настоящее время – час до смерти". У Х...- экстенсивная полнота жизни... И оба пути – один путь: тождество различного, то есть тоже самое в различном, coincidentia oppositorum: эсхатологическое с е й ч а с в интенсивной и в экстенсивной форме, в опустошении от всего и в сохранении всего" [разрядка автора – М.К.]⁷⁸.

Уклон в экстенсивность либо интенсивность трактуется Друскиным как нарушение "синтетического тождества" – или же, в терминах богословия, ересь. В конкретных терминах христианского богословия, соответственно – ересь христологическая:

"...ее – тенденция к подавлению духовного плотским – это несториянство; еі – тенденция к подавлению плотского духовным – это монофизитизм... Само же единство или синтез есть і-функция мысли, а множественность или разделение – е-функция. Само же противоположение і-функции е-функции – е-функция. Поэтому сама ересь – е-функция мысли, то есть непонимание тождества различного – того же самого в различном, а две формы ее – ее и еі"⁷⁹.

Эта аналогия дополняется проецированием ее теологической стороны на тех же персонажей: так, Хармсу атрибутируется "чистое несториянство", Введенскому – "уклон в монофизитство", самого же себя автор определяет как чистого монофизита⁸⁰.

Соединяя мотив "атональности" с мотивом "синтеза двух начал", проводя параллели между композиторами-атоналистами и поэтами-чинарями, Друскин находит общность между Введенским и Веберном с одной стороны, и между Хармсом и Шенбергом – с другой. Момент отношения между жизнью и искусством выходит в этом соположении на передний план:

"Противоположения: Веберн – Шенберг, Введенский – Хармс. Первое пусть А, второе – Б. А – некоторая замкнутость формы, жизнь не входит в искусство. Б – некоторая незамкнутость формы, так как жизнь входит в искусство, а жизнь человека до его смерти незамкнута. И А и Б – "чинарное" или атональное искусство: определяется не категориями красивого – некрасивого, но правильного (а) –неправильного (б)"⁸¹.

Степень замкнутости искусства и его переплетения с "жизнью" становится, таким образом, превалирующим параметром сравнительной характеристики творчества Шенберга и Веберна:

*"Искусство А полностью определяется понятием **правильно** – а. Но в жизни есть и правильное и неправильное, и совершенное и несовершенное, и хорошее и плохое, вплоть до безвкусицы и пошлости. Тогда и искусство Б не определяется целиком понятием*

правильного (а), в нем есть и неправильное (b) в его столкновении с правильным... Веберн более радикален, чем Шенберг, Шенберг более смелый... Смелый обычно открыватель; радикальный тот, кто полностью принял новое открытие, реализовал его... Смелый открыл а, но он не боится поставить а в некоторое соотношение с b, то есть с неправильным, даже банальным и пошлым... Некоторое смятение души было и у Шенберга, и у Веберна, но Веберн, допуская его в искусство, сдерживал в определенных границах, Шенберг – не сдерживал, отсюда его падения, срывы, дурной вкус в текстах, иногда же – возвращение к тональности. Но даже и в отсутствии вкуса, и в срывах проявлялось возвышенное и мудрое...⁸².

Все, сказанное выше о композиторах, представляется справедливым и для ассоциируемых с ними поэтов: *"так же у Хармса и Введенского. У Введенского была граница между искусством и жизнью, у Хармса не было... Это не лучше и не хуже – два способа жизни и искусства"*⁸³.

Итак, в видении Якова Друскина разница между "двумя способами искусства", к которым отсылает сопоставление Шенберга и Веберна сквозь "чинарскую призму", в своем наиболее существенном аспекте есть разница между искусством, допускающим в себя "жизнь", допускающим примат жизни над собой, и оттого, будучи сходным по своему механизму с самой жизнью, чреватым ошибками, зато располагающим большой степенью свободы, - и искусством, отделяющим себя от жизни, "замкнутым", аскетичным, стремящимся к пустоте, "безбытным"⁸⁴, выбирающим примат духовного над плотским. При этом утверждается равноправие обоих "способов" – точка зрения, казалось бы, отличная от очевидного предпочтения, оказываемого Адорно "непоследовательной" линии Шенберга. Возникает, однако, вопрос: почему же именно загадки творчества Введенского в особенности занимали Друскина – о чем можно судить как по наличию специальных исследований⁸⁵, так и по тенденции обращения в первую очередь к Введенскому там, где речь заходила об атональности во всех смыслах, которыми наделяет ее Друскин – и о таком, важнейшем для него понятии, как *бессмыслица*.

* * *

Как можно заключить из "Шенберга и прогресса", Адорно полагает "бессмысленность" одной из принципиальных черт атональной музыки. "Смысл" этой музыки, по его словам, концентрируется в ее структуре, в ее внутренних взаимосвязях, в то время как осмысленность произведения искусства вообще подразумевает соотносительность его элементов с тем, что внеположно им⁸⁶. Бессмысленность же оказывается следствием уже упоминавшейся "тотальной сконструированности", а стало быть, спутником "имманентной замкнутости":

*"Если технический анализ доказывает, что бросающийся в глаза момент бессмысленности является для двенадцатитоновой музыки основополагающим, то критика додекафонии заключается не просто в том, что тотальное и сплошь сконструированное, т.е. насквозь пронизанное взаимосвязями, произведение искусства вступает в конфликт с собственной идеей. Дело еще и в том, что вследствие возникающей бессмысленности произведение становится имманентно замкнутым. Имманентная замкнутость заключается как раз в тех взаимосвязях, из которых извлекается смысл"*⁸⁷.

Однако, после всей критики Адорно в адрес "замкнутого искусства" и "тотальной сконструированности" выясняется, что неразрывно связанное с ними свойство бессмысленности наделено своего рода высшим достоинством, а именно: сопровождает освобождение Новой Музыки от традиционной необходимости быть построенной "по образу и подобию языка": *"эмансипация музыки сегодня равнозначна ее освобождению от словесного языка, и в разрушении "смысла" сверкают ее зарницы"*⁸⁸. Почему это важно?

Немедленный ответ: *"прежде всего эта эмансипация касается выразительности. Новомодные теоретики считали существенным восстановление "абсолютной" музыки и ее очищение от субъективно-романтического выразительного элемента. В действительности же имела место диссоциация смысла и выражения"*⁸⁹. Выходит, что одним из важнейших своих достижений Новая музыка обязана тому из своих качеств, что обрело максимальное воплощение именно стараниями Антона Веберна! Но, с другой стороны, не его ли метод обращения с "додекафонической техникой" - говоря, что *"Веберн стремился принудить ее стать языком"*⁹⁰, - подвергает сомнению Адорно, перед тем живописующий "пагубные трудности", на которые обрекает себя композитор, стоящий перед необходимостью конструировать собственный, "автономный" язык⁹¹? Как же сочетается последовательная критика в адрес Веберна с этой похвалой "бессмысленности"?

Для начала попробуем ответить на иной вопрос: насколько актуальны в настоящем контексте нередко встречающиеся в текстах Я.Друскина рассуждения о "бессмыслице"? Идет ли речь об одном из случайных совпадений? Думается, ответ может быть ясен хотя бы из следующей дневниковой записи:

*"Чинарный язык – атональность, то есть фиксация онтологической бессмысленности: языковой, логической и ситуационной. В мою философию и теологию фиксирование бессмыслицы входит как установление реальной онтологической и гносеологической антиномии – тождества апории или синтетического одностороннего тождества..."*⁹².

Через посредство бессмыслицы как категории Друскин единым движением связывает все наиглавнейшие направления своей мысли, и ее же посредством комментирует свою базисную философско-теологическую концепцию; подлинный абсурд, по Друскину, абсолютен, и потому является знаком и свойством божественного - всякая же попытка "осмыслить" абсурд релятивизирует его и отдает на откуп спекуляции в рамках человеческого ума⁹³.

Между тем, даже в первом приближении развитие и разработка мотива "онтологической бессмысленности" не обходятся без обращения к Введенскому:

*"Введенского интересовала бессмыслица с начала 20-х годов. Еще тогда он говорил: меня интересуют три темы – время, смерть, Бог. Относительно времени до сих пор ни философы, ни физики не могли дать удовлетворительной теории. В теории относительности и в микрофизике возникают неразрешимые парадоксы, то есть бессмыслицы. Биологически смерть понятна, но смерть разумного существа непонятна и бессмысленна... Что касается третьей темы – Бог, то непонятность ее для человеческого разума ясна. Все это сверхразумные бессмыслицы"*⁹⁴.

То, что время, смерть и Бог, как главные аспекты онтологии бессмыслицы, оказываются в центре внимания именно Введенского – очевидно, так же неслучайно, как и сосредоточенность самого обширного труда Друскина на означенную тему, "Звезды бессмыслицы", именно на творческом наследии этого, ассоциируемого с Веберном поэта. Что же до того, случайно ли параллельное, и хотя пропорционально несравнимое, внимание двух философов к "бессмысленному" – сравним, к примеру, вышеприведенное рассуждение Друскина о "полноте времен" со следующими пассажами из "Антон фон Веберна", относящимися к проблематике времени и длительности произведения у этого композитора:

*"Музыка... не желала отказываться от членораздельного оформления времени, не смела сократить его и ради интенсивности пожертвовать тем, что давалось ей в руки как экстенсивная величина. Именно поэтому музыка никогда не могла безоговорочно реализовать идею лирики, хотя эта идея присутствует в ней и неотделима от нее. Веберну это удалось, хочется даже сказать — только Веберну [выделено мной – М.К.]"*⁹⁵.

И далее:

*"С отказом от тональной системы... неизбежным стало - по крайней мере в первое время - сокращение длительности звучания музыки. Интенсификация выразительности совпала с ограничением временной экстенсивности. Необходимость преодолевать и подчинять время была неотделима от страха перед утратой чистоты насыщенного выразительностью мгновения в более растянутых во времени, масштабных и развитых музыкальных формах"*⁹⁶.

Как видим, проблема времени и момент бессмысленности пересекаются, в конечном счете, у Адорно – хотя бы в рамках проблематики выразительности (*"прежде всего эта эмансипация касается выразительности"*!); и помимо того, что пересечение это связано непосредственно с особенностями творческого метода Веберна - легко заметить, какие именно временные характеристики используются при этом.

Вспомним теперь слова Введенского касательно "интенсивной полноты времени": *"настоящее время – час до смерти"*. Считает ли Адорно должным затронуть тему смерти, говоря о Веберне? Как мы имели возможность убедиться, да – хотя и неожиданно и чуть не украдкой; вернемся к уже процитированному:

*"Музыкальный минимализм Веберна подготовлен потребностью в выражении, не допускающей, чтобы место носителя выразительности занимало самодовлеющее явление... Абсолютное звучание души, в каковом она обнаруживает самое себя как простую природу, для музыки Веберна есть образ и подобие мгновения смерти. Музыка воплощает это мгновение, следуя легенде о душе, эфемерной и невесомой, вылетающей из тела, как бабочка. Эта музыка — эпитафия. Вот в чем выразительность творчества Веберна — он всецело поглощен попытками подражать шороху движений бесплотного, нематериального..."*⁹⁷.

Таким образом, в последних строках своей *эпитафии* Веберну Адорно не просто затрагивает тему смерти, но и привязывает ее намертво все к той же проблематике выразительности. И потому, даже если исходить из предположения, что Друскин, под знаком атональности онтологизирующий бессмыслицу и возводящий к ней время и смерть, идет совершенно иными путями и преследует иные цели, - нельзя не заметить, что те же самые мотивы бессмыслицы, времени и смерти у Адорно возникают разрозненно, но притом в очевидно объединяющей связи с выразительностью музыки, к наиболее совершенной форме которой стремился Антон Веберн.

Но в том-то и дело, что Адорно не желает ничего онтологизировать, и эта разрозненность – вполне в его духе. В результате, он сводит "бессмысленность" – как это ему, опять таки, свойственно, - к ее социокультурным обертонам, к проблемам публичного восприятия и отторжения "передовой музыки". "Бессмысленный мир"⁹⁸, о котором говорится в последних, проникновенных строках "Шенберга и прогресса", хоть и предстает, в конечном счете, главной мишенью "новой музыки", - отсылает скорее к вопросам социально-гуманистического, нежели гносеологического плана: непосредственный контекст тому порукой. Когда же речь заходит о Веберне, о "противодействии", которое встречала его музыка ввиду своей радикальной заостренности, то такие слова, как "абсурдность" и "заумь" звучат лишь как отголоски симптомов слушательской либо исполнительской неподготовленности⁹⁹.

Независимо от того, не готов ли Адорно, или же не в состоянии узреть в "бессмысленности" нечто более онтологически существенное – и особенно в свете замечания Друскина о том, что *"звезда бессмыслицы есть погрешность самой жизни"*¹⁰⁰, - трудно отделаться от ощущения наличия между двумя философами некоего *равновесия с небольшой погрешностью*. Учитывая, в то же время, что Друскин не слишком интересовался проблематикой выражения – возможно именно через нее можно было бы постигнуть природу этой погрешности? Но проблема выражения неизбежно приводит нас к аспектам образа и языка.

* * *

Вернемся к "Musica ficta" Ф.Лаку-Лабарта. "С конца Ренессанса – или даже со времен Петрарки и Ars Nova - во всяком случае, начиная с появления современного в современном смысле слова", - пишет он в Предисловии, - "западная музыка на протяжении по меньшей мере трех веков будет определяться главным образом как *musica ficta*. И даже Венская школа – быть может, за исключением Веберна – не усомнится в этом определении"¹⁰¹. В центре авторского внимания – Рихард Вагнер, вернее: "сцены", "устроенные" ему четырьмя персонами, последней из которых – в ряду, но надо думать, не по значению, - выступает Теодор Адорно. Поскольку последовательность этих "сцен" не случайна, но, как признается Лаку-Лабарт, соответствует истории его собственного отношения к Вагнеру¹⁰² - уместно предположить, что "заключительный номер" Адорно свидетельствует об авторской солидарности с позицией сего философа по вагнеровскому вопросу, сформулированной Лаку-Лабартом как "надежда на освобождение", - каковая должна была бы подразумевать в понимании обоих мыслителей освобождение музыки от тех столь долго свойственных ей тенденций, что брали начало в подчинении музыки изобразительному принципу; были продолжены, в лице оперы, в претензии на "представление возвышенного" по синтетической версии кантовского рецепта - и достигли известного экстремума в конструировании Вагнером мифа, использованного впоследствии для сооружения пресловутой "политической фикции" нацизма. Из чего можно было бы заключить, что Адорно разделяет с автором "Фигур Вагнера" не только неприязнь и недоверие к мифу как эстетическому и философскому (а стало быть, чреватому политическим) аргументу – но и, в частности, надежду на то, что музыка Антона Веберна могла бы указать один из возможных путей к означенному освобождению.

Первое из этих предположений, думается, справедливо: Адорно действительно демонстрирует неприятие мифа при самых различных обстоятельствах. Можно помянуть, скажем, "Мифологию бытия" - ту главу "Негативной диалектики", где Хайдеггер критикуется, на сей раз, под углом вменяемой ему склонности к допущению мифа в философский дискурс, и где фигурирует, между прочим, такая фраза: "мифично само дароприношение бессмысленного под видом смысла"¹⁰³. Сходное отношение к мифу обнаруживается и в музыкологических выкладках Адорно: рассуждая, скажем, о Бахе и Бетховене, он заявляет:

*"Вопрос о том, кто из них выше по уровню, «по рангу», беспредметен; иначе обстоит дело с пониманием относительно того, что голос вступившего в период «совершеннолетия» субъекта в творчестве Бетховена звучит отчетливее, чем у Баха, а процесс эмансипации от мифа и примирения с ним, то есть содержание истины, достиг куда более заметных результатов"*¹⁰⁴.

Заметим, что понятие истины не чуждо Адорно, и притом напрямую связано с "эмансипацией от мифа", - как, судя по всему, и эмансипация самого субъекта: поскольку "классицистские произведения неубедительны", ввиду присущей им подражательности и стилизации, "позднее творчество Бетховена знаменует собой восстание одного из крупнейших художников классицизма против обмана, заключавшегося в его собственном принципе". Но неприятие классицистской стилизации мифа оказывается естественным следствием неприятия всякой реконструкции мифа как такового: "ритм периодического возвращения романтических и классицистских течений... выдает антиномичный характер самого искусства, который нагляднее всего проявляется в отношении его метафизических притязаний на то, чтобы подняться над временем, к его брэнности как всего лишь производству рук человеческих"¹⁰⁵. И если "всякое ["правильное"] искусство противостоит

мифологии"¹⁰⁶ – и в этом одна из его важнейших задач, – то лишь постольку, поскольку оно диалектично: *"в силу своей диалектики произведения искусства порывают с мифом, вырываясь из слепого и абстрактно господствующего контекста природы"*¹⁰⁷.

В свете того, что музыка, чурающаяся мифотворчества и, следовательно, "фигурации" как творческого метода, должна быть оснащена некоей альтернативой образной выразительности, – "эмансипация выразительности", безусловно, представлялась Адорно не последним из достоинств Нововенской школы. *"Драматическая музыка, как подлинная musica ficta"*, – пишет он в "Шенберге и прогрессе", *"в период от Монтеверди до Верди представляла выразительность как нечто стилизованно-опосредованное, как видимость страстей... Совсем иначе у Шенберга. Сугубо радикальной чертой у него является перемена функции музыкальной выразительности. Его музыка больше не симулирует страсти, а в неискаженном виде регистрирует в среде музыки воплощенные в ней импульсы бессознательного, шоки и травмы"*¹⁰⁸. И именно к этому качеству школы Шенберга, этой манифестации *отказа от видимости* отсылают цитируемые в "Фигурах Вагнера" слова Адорно о том, что *"запрет на изображения заходит куда дальше, чем способен был помыслить сам Шенберг, который соблюдал его как никто другой"*¹⁰⁹.

Намекая исподволь на содержание оформленной Лаку-Лабартом "сцены" Адорно, эти слова отражают и тот факт, что данная сцена "устроена" не только, и может быть, даже не столько Вагнеру, сколько самому Шенбергу; и действительно, ядро ее фактически составляют претензии Адорно в адрес отца додекафонии по поводу вагнеровской методики, якобы используемой им в оперном жанре: и в частности – что категорически заостряет мотив "запрета на изображение" – в "Моисее и Аароне", где в силу самой тематики должен был быть особенно неуместен язык фигуративности – или, согласно формулировке автора "Фигур Вагнера", "мифическая драматургия с антимифологическим прицелом". Адорно, впрочем, сумел узреть у Шенберга *"срыв в вагнерианскую тенденцию"* еще в "Счастливой руке", сопровождая притом свое наблюдение весьма характерным комментарием: *"собственная практика Шенберга страдает смешением неравноценного. Она отягощена поэтическими опытами, коими он дополняет свои в высшей степени специализированные музыкальные познания"*¹¹⁰.

Между тем, пренебрежение к "поэтическим опытам", явно сквозящее здесь, неслучайно. Ведь, судя по всему, не что иное, как это пренебрежение, по мнению Лаку-Лабарта – книга которого выстроена, в сущности, вокруг противостояния музыки и поэзии, – "подводит" Адорно, когда он упрекает Шенберга в "вагнерианской" вере в единство (музыкального) языка¹¹¹: поскольку "цезура", которую Адорно требует ввести в язык музыки, на самом деле, как утверждает Лаку-Лабарт, была введена Шенбергом в зиянии между музыкой и словом¹¹², то есть языком поэзии. Независимо от степени справедливости этого тезиса, можно было бы счесть его вполне правдоподобным не только оттого, что для Адорно *"музыкальный язык принадлежит к совершенно иному типу, нежели язык значащий"*¹¹³. Констатируемое автором "Фигур Вагнера" "безразличие" Адорно к тексту, сопровождающее его суждения об опере, неотделимо от убежденности в некой имманентной ограниченности поэзии по сравнению с музыкой, о чем, думается, можно судить хотя бы по такой сентенции:

*"Лирическая поэзия, которая сформулировала его [экспрессионизм – М.К.] раньше, чем музыка, с самого начала натолкнулась на преграду: то были границы объективного слова, с которым неразрывно связан язык, — слово невозможно перевести в чистую выразительность без остатка. Едва поэзия элиминирует понятие, желая стать звучанием и образом, она превращается в музыку — только более бедную и однообразную"*¹¹⁴.

Возникает ощущение, что для Адорно принципиальное различие между языком музыкальным и словесным в изрядной мере сводится к положению о неизбежной скованности вербального значимостью (или же "смыслом"), – каковая может быть, однако,

преодолена в музыке, что и знаменует собой пресловутая "эмансипация музыки от словесного языка". Насколько, однако, верно предположение, что эта возможность "преодоления смысла" действительно является уникальным свойством музыкального языка, - и не следовало ли бы поверить его, хотя бы в первом приближении, посредством науки о языке *per se*? Обращение с этой целью к "Сырому и приготовленному" Клода Леви-Стросса могло бы показаться уместным хотя бы по причине рассмотрения им сквозь призму лингвистики музыки и мифа в едином контексте, - но главный интерес для нас представляет его вполне структуралистское рассуждение о двух "уровнях артикуляции" (или кодов): которыми музыка наделена подобно всякому языку¹¹⁵.

Нет сомнений, что Леви-Стросс стоит на позициях, весьма отличающих его от Адорно. Очевидно, что его отношение к мифу имеет совершенно иной характер, как и его воззрения на взаимосвязь музыки и мифа; достаточно заметить, что о Вагнере, столь же тесно ассоциируемым с мифом, говорится в совершенно иных тонах: мало того, что Леви-Стросс явно не раскаивается в "служении алтарю бога Рихарда Вагнера", - "*Вагнер бесспорно является отцом структурного анализа мифов*"¹¹⁶. И в то время, как у Адорно: "произведения искусства порывают с мифом, вырываясь из слепого и абстрактно господствующего контекста природы", - у автора "Сырого и приготовленного" музыка и миф "в символической близости" оказываются противопоставлены "природно-профанному"¹¹⁷. Но это противопоставление культурного природному подразумевает и взаимосвязь, диалог между ними: и потому именно здесь - поскольку язык служит "*средством взаимной артикуляции природы и культуры*"¹¹⁸, - мы непосредственно касаемся критики Леви-Стросса в адрес атональной (в его терминах, как правило, "серийной") музыки как языка.

"*В иерархизированной структуре гаммы*", - говорит Леви-Стросс, - "*музыка находит свой первый уровень артикуляции*"¹¹⁹. Однако, он убежден в "фундаментальности" тональной гаммы как иерархической основы этого первого, базисного уровня - как и в том, что своим строением она обязана самой "физиологии, т.е. природе", - и откровенно ироничен по адресу "политональных и атональных систем", которые "отношение, выражаемое различием тоники и доминанты, запутали, но не разрушили окончательно"¹²⁰. Главный же упрек, бросаемый им "серийной музыке", состоит в том, что она, по его мнению, фактически отказывается от "первого уровня артикуляции", от "заданных структур", от базисных элементов, организованных в систему "общепринятого кода", - пытаюсь ограничиться действиями, лишь в незначительной мере регулируемые свободной организацией тонов, на втором, оперативном уровне¹²¹. Вывод, напрашивающийся отсюда, таков: даже если ассоциировать нововенцев с их последователями-сериалистами (Леви-Стросс ссылается преимущественно на Булеза) не без оговорок (по словам самого Адорно, и Веберн отличался большей творческой гибкостью¹²²), - очевидна прямая связь между конструктивными усилиями по автономизации "второго уровня" и разрушением сложившихся структур первого. И Леви-Стросс на свой манер подтверждает: созидание музыки, созвучной мифу, несовместимо с подобными методами. Но если механика взаимодействия уровней, как он ее описывает, верна для *всякого языка* - нет никаких видимых причин, чтобы вышеозначенный процесс разрушения сложившейся означенности и осмысленности не мог бы иметь место в словесном языке так же, как и в музыкальном.

Иными словами: перед обесмысливанием как эмансипацией от сковывающей традиции смысла - музыкальный и словесный языки, в сущности, равны. Похоже, что именно это и ускользнуло от понимания Адорно: но если аутентичный шенбергов жест экспрессии религиозности в виде субституции музыки текстом и может быть отнесен на счет спекуляции Лаку-Лабарта, - то убежденность Адорно в том, что предполагаемая способность музыкального языка к нефигуративно-монотеистическому выражению возвышенного объяснима его принципиальным отличием от вербального медиума,

совершенно очевидна. На самом же деле, если "религиозный аспект"¹²³, о котором говорит Адорно, и восходит к особому качеству музыкального языка – и притом, *особого* языка, - то это качество, детерминируемое *бессмысленностью*. Но при этом вовсе не бессмысленностью, понимаемой как отсутствие смысла.

Отдавая предпочтение "диалектическому отступничеству" Шенберга перед редуکتивной последовательностью Веберна, Адорно ставит себя перед очевидной проблемой: трудно отрицать, что шенбергов отход от строгой додекафонии неизбежно влечет за собой и "конструирование типов выражений и образных рядов" (сопровожаемое "очерствением" передовой музыки)¹²⁴, и прочие симптомы "срыва в вагнерианство", вроде тех, за которые Адорно критикует шенберговы оперы. Между тем, Веберн с его беспримесной и "неподкупной" радикальностью, с его несомненной созвучностью "запрету на изображение" не только избегает всего этого, но и воздерживается от вербального ряда, столь претящего Адорно, - и все же, не удовлетворяет последнего: "надежда на освобождение", судя по всему, тщетна. Даже имея возможность приписать претензиям Адорно к "вагнерианству" мотивацию преимущественно *политическую*, необходимо признать, что его недоверие к слову - а паче того, вера в истину, не просто сочетаемая, но и неразрывно увязываемая им с диалектико-антитетическим образом мысли¹²⁵ - представляются в высшей степени неподдельными. По мере того, как конструирование автономного языка поверх традиционных структур подпадает отрицанию вопреки высоким целям эмансипации выразительности и экспрессии возвышенного, - диалектический "отказ от себя" оборачивается наличным *отказом от аскезы*.

* * *

"Аскеза, посредством которой проза отделяется от поэзии, служит призыву к песне"¹²⁶: этими словами Адорно начинается эпиграф к соответствующей сцене "Фигур Вагнера", - эпиграф, заключающий в себе первую отсылку к представлению "устроителя" сцены о том *особенном*, что предположительно отличает музыку от других искусств. Однако, попытка вникнуть в подробности осмысления им этого особенного наводит на мысль, что дело как раз в нехватке аскезы, - той самой фундаментальной аскезы, к которой Адорно на некий момент был готов возвести "*всю мощь новой музыки*".

Сравнивая философско-музыкологический анализ Нововенской школы в исполнении Теодора Адорно и Якова Друскина, невозможно закрыть глаза на немалое число моментов схожести – в том числе весьма существенных. Помимо уже отмеченных выше, укажем, к примеру, на солидарность Друскина со своим коллегой по поводу "замкнутого" характера творчества Веберна – Введенского противу более открытой и гибкой линии Шенберга – Хармса; на отразившееся в друскинском рассуждении о радикальности и смелости замечание Адорно о том, что "*Веберн еще раз умножил те возможности, которые открыл перед музыкой Шёнберг, превзойдя его в своей последовательности*"¹²⁷; или даже на такую деталь, как разделяемое обоими философами недоверие к Стравинскому¹²⁸. Складывается впечатление, что по меньшей мере в своих взглядах на данный конкретный предмет два мыслителя находятся, в общем и целом, в состоянии некоторого равновесия, - невзирая на ярко выраженное различие философских платформ.

Что же касается небольшой погрешности, назойливо нарушающей это равновесие – "*определенное, что дала философия за 2000 лет – это только один вопрос: как понимать небольшую погрешность в некотором равновесии?*"¹²⁹ - она, без сомнения, имеет отношение к уже упомянутому нежеланию Адорно сводить фиксируемые им категории, включая "бессмысленное", к какой-либо онтологии, - в отличие от Друскина, синтезирующего все под знаком онтологии бессмысленного. Но не будем забывать, что для Друскина онтология бессмысленного (или же, в его терминах, "арационального"¹³⁰) есть, по сути, онтология

Божественного. С этой точки зрения, недооценивая ключевую функцию бессмысленного в "эмансипирующей" музыке, Адорно упускает в ней момент божественного, а значит – и возвышенного, в способности выражать которое должна была бы заключаться ее привилегия перед прочими искусствами. Важнейшей предпосылкой этого упущения становится *диалектическое* отрицание композиторского кредо Антона Веберна, - а стало быть, воплощенной в музыке аскезы. Вспомним слова, которые как будто случайно обронил Адорно по адресу Веберна: *"его творчество религиозно.., но в то же время оно непримиримо в своем отказе от всех сложившихся форм духовной общности, от всякой позитивности духовного, которая, как инстинктивно он чувствует, разрушает именно то, что единственно важно для него"*, - и сравним их со следующим замечанием Друскина: *"церковность и традиция слишком материализуют дух...; антицерковность и нетрадиционность абстрагируют дух, лишая его тела"*¹³¹.

Что же могло бы объяснить возникновение досадного зазора между аскезой заявленной и аскезой реальной? Возможно, диалектический подход к искусству действительно неприменим к искусству аскетическому, - во всяком случае постольку, поскольку оно призвано выражать *неразделимое* (невыразимое ли – это уже другой вопрос): и возможно, неспроста намекает Друскин, что *"само противоположение i-функции e-функции – e-функция"*. Но возможно, дело и в том, что наличие подлинного представления об аскезе как условии всякого рассуждения о ней требует реального *экзистенциального* опыта. Не только в философии, но и в жизни, начиная с определенной (и довольно ранней) стадии, Яков Друскин, повторим, отличался *крайней религиозностью*; индивидуально предустановленный, глубоко аскетичный вариант христианского вероисповедания, коего он строго придерживался, накладывал сильнейший отпечаток на его быт и мысли, о чем неоднократно свидетельствуют оставленные им *Дневники*¹³². Но и на самой его внешности лежал сходный отпечаток, усугублявшийся с годами: *"под старость – аскетически худ"*, - констатирует брат Михаил¹³³, - а впрочем, достаточно взглянуть на фотопортреты Якова последних 20-30 лет жизни; простое сопоставление их с портретами Теодора соответствующей поры, позволим себе заметить, могло бы продемонстрировать самым примарно-наглядным образом, в чем состоит отличие аскезы умозрительной от практической. В этом смысле, конечно, вопрос, задумывался ли Адорно о проблеме аскезы как таковой, рассуждая о "критической саморефлексии"¹³⁴, относится к числу сугубо спекулятивных.

"Есть термины придуманные, и есть пережитые", - утверждает Яков Друскин. *"Абсолютная субъективность – термин... это моя жизнь, которая уже не моя"*¹³⁵. Не забывая об адорнианской критике Гегеля, памятуя о "логике распада", продолжим цитировать:

*"Система не должна быть повсюду плотной, то есть вполне рационализированной и последовательной. Это относится и к жизни: должны быть пустые места, промежутки, щели. Тогда приходит Бог и заполняет их, тогда система и система жизни реальна и плодотворна. Гегель не оставил ни одной щели для Бога, поэтому его система мертва. Абсолютная идея, ее самоотчуждение, *Meditierung*, диалектика и пр. – суррогаты Бога, творения мира, грехопадения, спасения. Он говорит о Боге, но столько наговорил о Боге и Его деле, что Богу уже нечего было сказать. Поэтому его система мертва – дело рук человеческих"*¹³⁶.

Пусть не будет сомнений: "небольшая погрешность", "щель" – не есть "логический пробел": она вообще не имеет отношения к логике:

*"Тоска по абсолюту. Отсюда небольшая погрешность"*¹³⁷.

Что помогает, похоже, пролить свет на запись Друскина, сделанную в последний год жизни:

"Я уже давно писал, что последовательное логическое проведение до конца какой-либо мысли или системы придет к тавтологии и противоречию тому, что было сказано в начале. Веберн ниже Шенберга, потому что он слишком логично ("с помощью циркуля и линейки") довел до логического конца теорию Шенберга... Введенский только внешне напоминает Веберна, он избежал ошибок "циркуля и линейки" и логического завершения системы"¹³⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Теодор В. Адорно, *Эстетическая теория*, М.: Республика, 2001. С.22

См. Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie. Aesthetic Theory*, Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, editors, newly translated, edited, and with a translator's introduction by Robert Hullot-Kentor, London, Athlone Press, 1997.

²Яков Друскин, *Дневники: Перед принадлежностями чего-либо*, СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. С.523

³"Сам Адорно считал «Негативную диалектику» своим «главным трудом» - см. издательскую аннотацию к: Т.В.Адорно, *Негативная диалектика*, М.: Научный мир, 2003. См. Adorno, Theodor W., *Negative Dialektik : Jargon der Eigentlichkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, Gesammelte Schriften; Bd. 6, 1973.

⁴«Адорно в философии и социологии идет от искусства. Не искусство философией, он поверяет философию искусством» – А.В.Михайлов, «Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно»/ Теодор В.Адорно, «Избранное: Социология музыки», М.-СПб.: Университетская книга, 1999. С.311. См. сам текст. Adorno, Theodor W., *Einleitung in die Musiksoziologie. Introduction to the Sociology of Music*, translated from the German by E.B. Ashton, New York, Continuum, 1989. О концепции «музыкального» у Адорно существует большое число исследований. См., например: Max Paddison, Rose Rosengard Subotnik "Adorno's Aesthetics of Music", *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 122, 1997, issue 1, pp.133-146. Raymond Geuss, "Art and Art Criticism in Adorno's Aesthetic", *European Journal of Philosophy*, vol. 6, 1998, issue 3, pp. 297-317. Kompridis, Nikolas, "Amidst the Plurality of Voices: Philosophy of Music after Adorno", *Angelaki*, 2003 Dec; 8 (3), pp.167-80. Cunningham, David, "A Time for Dissonance and Noise: On Adorno, Music, and the Concept of Modernism", *Angelaki*, 2003 Apr; 8 (1), pp. 61-74. Subotnik, Rose Rosengard, "Adorno and the New Musicology", in Gibson, Nigel (ed. and introd.); Rubin, Andrew (ed. and introd.), *Adorno: A Critical Reader*, Malden, MA: Blackwell, 2002, pp. 234-54. Kofi Agawu, "What Adorno Makes Possible for Music Analysis", *Nineteenth Century Music*, vol. 29, 2005, issue 1, pp. 49-55. Gordon Finlayson, "Modern Art, Metaphysics and Radical Evil", *Modernism/Modernity*, vol. 10, 2003, issue 1, pp. 71-96. Andrew Bowie, "Adorno, Heidegger and the Meaning of Music", *Thesis Eleven : a Journal of Socialist Scholarship*, 1999, issue 56, pp.1-24. Bowie, Andrew, "Adorno, Pragmatism, and Aesthetic Relativism", *Revue Internationale de Philosophie* 58, 2004, n. 1, Thematic issue published with the title : *Adorno*. Ed. by B. O'Connor, pp. 25-45. Verster, François, "Mann, Adorno and Beethoven: Triangles in the Disappearance of the Musical Subject", *Inter Action* 1995, 3, pp. 104-16. Boissière, Anne, "Musique et roman Adorno interprète de Lukacs", *Kairos*, Université de Toulouse-le-Mirail, 2003, n. 21, Thematic issue published with the title: *Philosophie et musique*, pp. 111-135. Steinberg, Michael P., "The Musical Absolute", *New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies*, 1992, Spring-Summer, vol. 56,

pp. 17-42. Paddison, Max, "Immanent critique or musical stocktaking? Adorno and the problem of musical analysis", in *Adorno. A Critical Reader*, Edited by Nigel Gibson and Andrew Rubin, Series : Blackwell Critical Readers, Oxford, Malden (Mass.), Blackwell, 2002. Krukowski, Lucian, "Form and Protest in Atonal Music: A Meditation on Adorno", *Bucknell Review: A Scholarly Journal of Letters, Arts and Sciences*, 1984, vol. 29 (1), pp.105-124. Rogers, Nels Jeff, "Theodor W. Adorno's Poetics of Dissonance: Music, Language, and Literary Modernism", *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences (DAIA)* 2001 Aug; 62 (2): 590. University of Pennsylvania, 2001. Hullot-Kentor, Robert, "Die Philosophie der Dissonanz Adorno und Schönberg", *Frankfurter Adorno Blätter* 7, 2001, pp.46-54. Michael Sullivan; John T. Lysaker, "Between Impotence and Illusion: Adorno's Art of Theory and Practice", *New German Critique : an Interdisciplinary Journal of German Studies*, 1992, issue 57, pp. 87-122.

⁵«...О слухе Адорно: он очень четко и твердо сформировался в школе Шёнберга — Берга — Веберна, а потому всякую музыку слышал исключительно в перспективе нововенской школы как самого передового (*прогрессивного* — в смысле «зашедшего далее других в разведывании материала музыки») этапа в развитии музыкального мышления»-

А.В.Михайлов, «Выдающийся музыкальный критик»/Теодор В.Адорно, *Избранное: Социология музыки*, М.-СПб.: Университетская книга, 1999. С. 284

⁶Яков Друскин, *Дневники: Перед принадлежностями чего-либо 1963-1979*, СПб.: Гуманитарное агенство «Академический проект», 2001. С. 623

⁷«Сборище друзей, оставленных судьбою», 1998. С. 20

⁸Яков Друскин, *Дневники: Перед принадлежностями чего-либо 1963-1979*. С. 623

⁹Яков Друскин, *Дневники: Перед принадлежностями чего-либо*. С. 22

¹⁰Яков Друскин, *Дневники: Перед принадлежностями чего-либо 1963-1979*. С. 110

¹¹ Недаром, впрочем, М.С.Друскин (брат Якова Семеновича) «назвал Теодора Адорно крупным мыслителем, о котором можно многое прочесть, но которого прочесть негде» (см. рецензию М.Мищенко на *Философию новой музыки* в «Русском журнале» - <http://magazines.russ.ru/nrk/2001/1/mishen.html>) В этом свете даже предположение о том, что Я.Друскин мог быть наслышан об Адорно от своего брата-музыковеда, вряд ли что-то меняет.

¹²См. не так давно изданную переписку Берга и Адорно: *Theodor W. Adorno and Alban Berg: Correspondence 1925-1935* , Edited by Henri Lonitz, translated by Wieland Hoban, Cambridge, UK, Malden, MA., Polity, 2005.

¹³Яков Друскин, *Дневники: Перед принадлежностями чего-либо*. С. 38, 555.

¹⁴А.В.Михайлов, «Выдающийся музыкальный критик»/Теодор В.Адорно, *Избранное: Социология музыки*. С. 282-284

¹⁵М.С.Друскин, *О западноевропейской музыке XX века*. - М., 1973

¹⁶См. издательскую аннотацию к: Т.В.Адорно, *Негативная диалектика*, М.: Научный мир, 2003. См. также альтернативную точку зрения: Theodor W., *Negative Dialektik: Jargon der Eigentlichkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, Gesammelte Schriften; Bd. 6, 1973.

¹⁷Zuidervaart, Lambert, «Theodor Adorno», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2003 Edition), Edward N. Zalta (ed.)

¹⁸Яков Друскин, *Дневники: Перед принадлежностями чего-либо*. С. 5

¹⁹Яков Друскин, *Дневники: Перед принадлежностями чего-либо 1963-1979*. С. 182-183

²⁰Ibid. С. 110

²¹Яков Друскин, *Дневники: Перед принадлежностями чего-либо*. С. 552

²²Т.В.Адорно, *Негативная диалектика*. С. 54. (Рус. перевод.)

²³Яков Друскин, *Дневники: Перед принадлежностями чего-либо 1963-1979*. С. 216

²⁴Ibid. С. 351

²⁵Ibid. С. 125

-
- ²⁶ Филипп Лаку-Лабарт, *Musica ficta: Фигуры Вагнера*. – СПб., Аxiома-Азбука, 1999. С. 127. См., также, Lacoue-Labarthe, Philippe, *Musica ficta : figures de Wagner*, Paris, C. Bourgois, 1991.
- ²⁷ Ibid. С. 128.
- ²⁸ Ibid. С. 128, речь идет об «изгнании музыки» из «онтологически-политического проекта» Хайдеггера и о разрыве Ницше с Вагнером. См. также, Lacoue-Labarthe, Philippe, “Le detour (Nietzsche et la rhétorique)”, *Poétique: Revue de Theorie et d'Analyse Litteraires*, Paris, 1971, vol. 5, pp. 53-76.
- ²⁹ Теодор В. Адорно, *Философия новой музыки*. – М., Логос, 2001, С. 75. См. Adorno, Theodor W., *Philosophie der neuen Musik*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, Gesammelte Schriften / Theodor W. Adorno ; Bd. 12, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1997.
- ³⁰ Ibid. С. 211
- ³¹ Теодор В. Адорно, *Эстетическая теория*. С. 416
- ³² Теодор В. Адорно, *Философия новой музыки*. С. 209-210
- ³³ Ibid. С. 212
- ³⁴ Ibid. С. 209
- ³⁵ Ibid. С. 132
- ³⁶ Ibid. С. 204
- ³⁷ Ibid. С. 178-179
- ³⁸ Теодор В. Адорно, *Эстетическая теория*. С. 209
- ³⁹ Теодор В. Адорно, *Философия новой музыки*. С. 153-154
- ⁴⁰ Ibid. С. 173
- ⁴¹ Ibid. С. 90
- ⁴² Ibid. С. 173
- ⁴³ Ibid. С. 157
- ⁴⁴ Ibid. С. 88
- ⁴⁵ К. Чухров, «Интродукция»/Теодор В. Адорно, *Философия новой музыки*. С. 9
- ⁴⁶ Теодор В. Адорно, *Философия новой музыки*. С. 188
- ⁴⁷ Ibid. С. 170-171
- ⁴⁸ Теодор В. Адорно, «Введение в социологию музыки»/ *Избранное: Социология музыки*. С. 124. Ср. также, с другим переводом: Adorno, Theodor W., *Einleitung in die Musiksoziologie. Introduction to the Sociology of Music*, translated from the German by E.B. Ashton, New York, Continuum, 1989.
- ⁴⁹ Под занавес «Шенберга и прогресса» Адорно, как это свойственно ему, дополняет обоснование неизбежности этого процесса преодоления технико-стилистической «замкнутости» еще и диалектикой общественных отношений: «..дисциплина, налагаемая замкнутым произведением искусства на субъекта, передает тому объективное требование всего общества, о котором общество догадывается столь же мало, как и субъект. Объективность критически возводится в ранг очевидности в тот самый момент, когда субъект нарушает упомянутую дисциплину. Такой акт становится актом истины лишь в том случае, когда он включает в себя отрицаемое им социальное требование. Скрываясь из виду, субъект передает пустое пространство произведения сфере общественно возможного. Это явление заявляет о себе у Шенберга позднейшего период», - Теодор В. Адорно, *Философия новой музыки*. С. 212.
- ⁵⁰ Теодор В. Адорно, *Философия новой музыки*. С. 190
- ⁵¹ Ibid. С. 208

-
- ⁵²Ibid. С. 190-191. Ср. Stewart Martin, "Late Modern Aesthetics - Autonomy and Anti-Art: Adorno's Concept of Avant-Garde Art", *Constellations: An International Journal of Critical and Democratic Theory*, vol. 7, 2000, issue 2, pp. 195-208.
- ⁵³Ibid. С. 193
- ⁵⁴Ibid. С. 192
- ⁵⁵Ibid. С. 192
- ⁵⁶Теодор В. Адорно, «Антон фон Веберн»/Избранное: Социология музыки. С. 194.
- ⁵⁷Ibid. С. 194
- ⁵⁸Ibid. С. 194
- ⁵⁹Ibid. С. 200-201
- ⁶⁰Ibid. С. 201
- ⁶¹Ibid. С. 202-203
- ⁶²Ibid. С. 203
- ⁶³Ibid. С. 203
- ⁶⁴Яков Друскин, *Дневники: Перед принадлежностями чего-либо 1963-1979*. С. 71
- ⁶⁵Яков Друскин, *Дневники: Перед принадлежностями чего-либо*. С. 534
- ⁶⁶Ibid. С. 36-37
- ⁶⁷Ibid. С. 36
- ⁶⁸Ibid. С. 448
- ⁶⁹Яков Друскин, *Дневники: Перед принадлежностями чего-либо 1963-1979*. С. 267
- ⁷⁰Ibid. С. 268
- ⁷¹Ibid. С. 294
- ⁷²См., к примеру, *Дневники: Перед принадлежностями чего-либо 1963-1979*. С. 165
- ⁷³«Все душевные состояния человека можно разделить на две категории, которые я назову интенсивными и экстенсивными. Это разделение относится и к характерам разных людей, и к их творчеству: к художественным, философским и научным произведениям. Замечая что-нибудь в себе или вне себя, я невольно стремлюсь или соединить найденное многообразие, или разделить то, что увидел и почувствовал как единое целое, то есть я явно или неявно склонен соединять разделенное или разделять соединенное», Яков Друскин, *Дневники: Перед принадлежностями чего-либо*. С. 504
- ⁷⁴Яков Друскин, *Дневники: Перед принадлежностями чего-либо 1963-1979*. С. 165. Ср. С некоторыми религиозно окрашенными мыслями Филиппа Лаку-Лабарта, зафиксированными примерно в гораздо более позднее время: Philippe Lacoque-Labarthe, "L'agonie de la religion", *Revue des sciences humaines, Nouvelle série*, 1999, issue 253, pp. 227-241. Philippe Lacoque-Labarthe, "Oedipus as Figure", *Radical Philosophy*, 2003, issue 118, pp. 5-18.
- ⁷⁵Ср.: «Последнее и наиболее интересное явление протестантизма в Европе - диалектическая теология Карла Барта и его единомышленников находится в той же линии отрицания богочеловечности. Для К. Барта Бог есть все, человек же есть ничто. И тут мы встречаемся с парадоксом, в котором все обращается в свое противоположное. К. Барт - дуалист, а не монист, он утверждает разрыв между Богом и человеком, бездну, отделяющую человека от Бога», Бердяев Н. *Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого*. Париж. YMCA-PRESS, 1952. С. 26. Диалектической теологии посвящено ныне немало исследовательских штудий, с 1985го года выходит даже целый научный журнал: *Zeitschrift für dialektische Theologie*, hrsg. von dem Komitee zur Förderung des Studiums der Dialektischen Theologie, издаваемый специальным научным институтом: Theologische Hogeschool van de Gereformeerde Kerken in Nederland, Kampen; Komitee zur Förderung des Studiums der Dialektischen Theologie. По теме философии и теологии Карла Барта, между тем, существует множество работ. Из числа недавних укажем, для примера, книги из ценной научной серии английского респектабельного издательства «Aldershot»: Kimlyn J. Bender,

Karl Barth's Christological Ecclesiology, Aldershot, England, Burlington, Ashgate, Series: *Barth studies*, 2005. Clough, David, *Ethics in Crisis: interpreting Barth's Ethics*, Aldershot, Hants, England; Burlington, Ashgate Pub., 2005. Burgess, Andrew R., *The Ascension in Karl Barth*, Aldershot, Hampshire, England, Burlington, Ashgate, 2004. Busch, Eberhard, *Grosse Leidenschaft: The Great Passion: an Introduction to Karl Barth's Theology*, translated by Geoffrey W. Bromiley; edited and annotated by Darrell L. Guder and Judith J. Guder, Grand Rapids, Mich. William B. Eerdmans Pub., 2004. Mangina, Joseph L., *Karl Barth: Theologian of Christian Witness*, Aldershot, Hants, England, Burlington, Ashgate, 2004. Metzger, Paul Louis, *The Word of Christ and the World of Culture: Sacred and Secular Through the Theology of Karl Barth*, Grand Rapids, Mich. W.B. Eerdmans Pub. Co., 2003.

⁷⁶ Яков Друскин, *Дневники: Перед принадлежностями чего-либо 1963-1979*. С. 447

⁷⁷ Ibid. С. 165

⁷⁸ Ibid. С. 399-400

⁷⁹ Ibid. С. 406-408

⁸⁰ Ibid. С. 420-421

⁸¹ Яков Друскин, «Чинари»/Сборище друзей, оставленных судьбою, 1998. С. 50

⁸² Яков Друскин, там же. С. 52-53

⁸³ Ibid. С. 52-53

⁸⁴ «...Введенский был безбытным... У него было некоторое расхождение с жизнью, с бытом. Он никогда, кажется, не имел письменного стола. Он сам говорил, что любит жить в гостиницах, то есть не дома». Он не имел дома, «не имел, где приклонить голову», по существу, и тогда уже он в жизни был путником...», Яков Друскин, «Стадии понимания»/Сборище друзей, оставленных судьбою. С. 651. Ср. с многочисленными записями Хармса, свидетельствующими о его внимании к теме своего жилища и его обстановки.

⁸⁵ «Звезда бессмыслицы», «Стадии понимания» – см. *Сборище друзей, оставленных судьбою*.

⁸⁶ Теодор В. Адорно, *Философия новой музыки*. С. 213-214. См. по этому поводу некоторые детали в недавно изданном переводе переписки Берга и Адорно: *Theodor W. Adorno and Alban Berg : Correspondence 1925-1935*, Edited by Henri Lonitz, translated by Wieland Hoban, Cambridge, UK, Malden, MA., Polity, 2005.

⁸⁷ Ibid. С. 214

⁸⁸ Ibid. С. 215

⁸⁹ Ibid. С. 215

⁹⁰ Ibid. С. 189

⁹¹ Ibid. С. 182-183

⁹² Яков Друскин, *Дневники: Перед принадлежностями чего-либо 1963-1979*. С. 237-238

⁹³ Ibid. С. 445-446

⁹⁴ Яков Друскин, «Чинари»/Сборище друзей, оставленных судьбою. С. 47

⁹⁵ Теодор В. Адорно, «Антон фон Веберн»/Избранное: Социология музыки. С. 193

⁹⁶ Ibid. С. 193

⁹⁷ Ibid. С. 203

⁹⁸ «Потрясения от непонятого, наносимые художественной техникой в эпоху собственной бессмысленности, превращаются в свою противоположность. Они озаряют бессмысленный мир. Этому и приносит себя в жертву новая музыка. Она взяла на себя всю темноту и виновность мира... Никто не хочет иметь с ней дела, как индивиды, так и коллективы. Она затихает, не будучи услышанной и без отзвуков», Теодор В. Адорно, *Философия новой музыки*. С. 222

⁹⁹ «И тогда звучат аутентично те самые веберновские пьесы, которые слушатели раньше отклоняли как некие сектантские чудачества или, говоря языком дурной середины, как

«заумь»», Теодор В. Адорно, «Введение в социологию музыки»/Избранное: Социология музыки. С. 161. «Если подойти к его музыке непредвзято.. она отшатывается...; нужно играть, погружая в свойственную ей атмосферу тишины...; в противном случае муза Веберна накажет поспешного исполнителя оскорбительной абсурдностью или вообще ускользнет от него», «Антон фон Веберн»/Избранное: Социология музыки. С. 196. Ср. Jay, Martin, “Mimesis and Mimetology: Adorno and Lacoue-Labarthe”, Huhn, Tom (ed.), Zuidervaart, Lambert (ed. And introd.), *The Semblance of Subjectivity: Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1997, pp. 29-53

¹⁰⁰ Яков Друскин, *Дневники: Перед принадлежностями чего-либо 1963-1979*. С. 412

¹⁰¹ Филипп Лаку-Лабарт, *Musica ficta: Фигуры Вагнера*. С. 12. Ср. заметки Жоржа Блоха: Georges Bloch, “Sur la composition musicale. Lettre ouverte à Philippe Lacoue-Labarthe”, *Revue d'esthétique*, 2003, issue 43, pp.71-92. Georges Bloch, “Musique et révolution permanente”, *Revue d'esthétique*, 1990, issue 17, pp.14-15. Как и интересные мысли, высказанные в рецензии американской славистки Бернис Глацер Розенталь: Bernice Glatzer Rosenthal, “Musica Ficta (Figures of Wagner), by Philippe Lacoue-Labarthe”, *Notes: the Quarterly Journal of the Music Library Association*, vol. 53, 1997, issue 4, pp. 1179-1181.

¹⁰² *Musica ficta: Фигуры Вагнера*, С. 19. Ср. Lacoue-Labarthe, Philippe, “Theatrum Analyticum”, *Glyph: Johns Hopkins Textual Studies*, Baltimore, 1977; 2, pp. 122-43.

¹⁰³ Т.В. Адорно, *Негативная диалектика*. С. 111

¹⁰⁴ Теодор В. Адорно, *Эстетическая теория*. С.307. Ср., однако, Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie. Aesthetic Theory*, Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, editors, newly translated, edited, and with a translator's introduction by Robert Hullot-Kentor, London, Athlone Press, 1997.

¹⁰⁵ Ibid. С. 424-425

¹⁰⁶ Теодор В. Адорно, *Философия новой музыки*. С. 221. Ср. Adorno, Theodor W., *Philosophie der neuen Musik*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, *Gesammelte Schriften / Theodor W. Adorno ; Bd. 12, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft*, 1997.

¹⁰⁷ Теодор В. Адорно, *Эстетическая теория*. С.206

¹⁰⁸ Теодор В. Адорно, *Философия новой музыки*. С. 90

¹⁰⁹ Филипп Лаку-Лабарт, *Musica ficta: Фигуры Вагнера*. С. 174

¹¹⁰ Теодор В. Адорно, *Философия новой музыки*. С. 100

¹¹¹ Филипп Лаку-Лабарт, *Musica ficta: Фигуры Вагнера*. С. 193

¹¹² Ibid. С. 197-198

¹¹³ Ibid. С. 200

¹¹⁴ Теодор В. Адорно, «Антон фон Веберн»/Избранное: Социология музыки. С. 193

¹¹⁵ Клод Леви-Стросс, *Мифологии: Сырое и приготовленное*, М.-СПб.: Университетская книга, 2000. С.31. Ср. Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques. Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964

¹¹⁶ Ibid. С. 23

¹¹⁷ Ibid. С. 35

¹¹⁸ Ibid. С. 34

¹¹⁹ Ibid. С. 30

¹²⁰ Ibid. С. 24-25

¹²¹ Ibid. С. 31-32

¹²² Теодор В. Адорно, «Антон фон Веберн»/Избранное: Социология музыки. С. 192

¹²³ Филипп Лаку-Лабарт, *Musica ficta: Фигуры Вагнера*. С. 200

¹²⁴ Теодор В. Адорно, *Философия новой музыки*. С. 65

¹²⁵ Т.В. Адорно, *Негативная диалектика*. С. 325

¹²⁶ Филипп Лаку-Лабарт, *Musica ficta: Фигуры Вагнера*. С. 166

¹²⁷ Теодор В. Адорно, «Антон фон Веберн»/Избранное: Социология музыки. С. 192

-
- ¹²⁸О негативном отношении Адорно к Стравинскому можно судить хотя бы по фундаментальному противопоставлению последнего Шенбергу в «Философии новой музыки»; о мнении Друскина по тому же вопросу см., для примера, *Дневники: Перед принадлежностями чего-либо 1963-1979*. С. 288
- ¹²⁹Яков Друскин, *Дневники: Перед принадлежностями чего-либо*. С. 82
- ¹³⁰*Ibid.* С. 211; см. также о различении арационального и иррационального: *Дневники: Перед принадлежностями чего-либо 1963-1979*. С. 454-456
- ¹³¹*Ibid.* С. 417
- ¹³²См. *Дневники: Перед принадлежностями чего-либо 1963-1979*: С. 11, 13, 16, 17, 25-26, 112, 178 и многие другие примеры.
- ¹³³Яков Друскин, *Дневники: Перед принадлежностями чего-либо*. С. 12
- ¹³⁴Т.В.Адорно, *Негативная диалектика*. С. 38
- ¹³⁵Яков Друскин, *Дневники: Перед принадлежностями чего-либо*. С. 448
- ¹³⁶Яков Друскин, *Дневники: Перед принадлежностями чего-либо 1963-1979*. С. 270
- ¹³⁷*Ibid.* С. 417
- ¹³⁸*Ibid.* С. 600