

Теодор Адорно и его «Эстетическая теория»: современный взгляд

Из всех работ Адорно сегодня, пожалуй, наибольший интерес вызывает книга, которую сам автор так и не увидел опубликованной — «Эстетическая теория»¹. В ней речь идет о теории искусства эпохи модерн, о нетрадиционном понимании прекрасного и безобразного и, самое главное, отыскиваются необычные средства для выражения страдания на языке понятия — констелляция и паратаксис.

«Эстетическая теория» была задумана Адорно еще в 1956 г., когда и появились первые наброски. Это было выражением внутреннего желания — сконцентрировать энергию многочисленных работ по литературе, философии, теории и методологии музыки. Может быть, Адорно прислушался и к просьбе своего друга, Петера Зуркампа, в издательстве которого публиковались почти все его сочинения.

Адорно начал диктовать текст в мае 1961 г., но работа неоднократно прерывалась многочисленными вторжениями: сначала эта была «Негативная диалектика» (1961–1966 гг.), потом — книга об Албане Берге, доклад к XVI конгрессу немецких социологов и введение к книге «Спор о позитивизме в немецкой социологии». Но Адорно вновь и вновь упорно возвращался к «Эстетической теории», так что к роковому сроку, августу 1969-го, книга «по своей сущности» была закончена, и предстоял ответственный период

¹ Адорно Т.В. Эстетическая теория / перевод А.В. Дранова по изд.: *Teodor W. Adorno. Ästhetische Theorie* / Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. 13. Aute. Fr. am Main: Suhrkamp. 1995. / М.: Республика. 2001.

еще одного авторского редактирования, требующий «отчаянных усилий». Но в этом Адорно было отказано... Книга вышла в том варианте, который остался недоработанным, открытым, словно подтверждая идею автора о сущностной незавершенности аутентичного произведения искусства. Он хотел посвятить ее Сэмюэлу Беккету, предварив парадоксальным эпиграфом из Фридриха Шлегеля: «В том, что называется философией искусства, обычно отсутствует одно из двух — или философия, или искусство». У Адорно было еще много планов. Он собирался написать большую книгу на морально-этические темы и, продолжая интенцию «*Minima moralia*», создать «*Maxima moralia*». Он не успел...

Философия и искусство, негативная диалектика и эстетика, полагает Адорно, конвертируют в своем истинном содержании. Сверхасимметрическое ими просматривается из единого пункта — спасения. Все остальное есть дело техники. Философия и искусство сближаются не только в общем стремлении к «праведной жизни», но и в бескомпромиссном решении осуществить образы примирения и ненасильственного синтеза здесь и теперь, в эстетической рациональности. Философия в себе эстетична, а искусство — философично. Казалось бы, между ними стираются всякие грани. Но Адорно словно спохватывается, предупреждая, что, потеряв независимость, оба феномена утрачивают свою выразительность. Констелляция свойственна и философии, и искусству. Однако векторы мимезиса имеют в них различные направления. Делом философии со времен Платона объявлялось всеобщее, понятийное, а единичное, непосредственное с презрением изгонялось. Поэтому для нее первостепенной проблемой является спасение единичного, что осуществляется введением миметического импульса. Именно мимезис призван покончить с логической иерархией, разрушить логоцентризм. Спасение единичного подразумевает преобразование, трансформацию понятийности. Причем, желаемую негативность, нетождественность привносит именно миметическое.

В искусстве же нет нужды спасать единичное. Произведение само является его прибежищем. Его проблема, напротив — спасение всеобщего, что достигается через преобразование, одухот-

ворение единичного. Причем, ответственной за открытость и негативность объявляется уже не мимезис, а именно конструкция, конфигурация. «В искусстве миметическое принимает образ духа, в философии рациональный дух смягчается к миметически-примирающему. Дух как “примирающий” есть общий искусству и философии медиум»². Разнонаправленность векторов эстетической рациональности в философии и искусстве объясняет, почему так различны их критические намерения. Философия призвана ниспровергнуть логоцентризм, а искусство — наив, чувственную непосредственность и чистое созерцание. Настал час, когда искусство должно отвергнуть традиционные нормы, избегающие логичности и рефлексии. Непосредственность, прославление благородной наивности обрекает произведение на жалкую роль угодливой фотографии эмпирии.

Созерцательность, настаивает Адорно, препятствует протесту, отрицанию, поскольку не рефлектирует социальные разломы и антагонизмы. Чувство, предусмотрительно освобожденное от логоса, теряет свою жизненность, застывает и овеществляется. Это неопровержимо доказывается практикой культурной индустрии, подыгрывающей созерцательности, взывающей к «обрюзгшему» понятию наивности. Потребитель культурных благ тщательно предохраняется от рефлексии по поводу содержимого жадно заглатываемых пилюль. И другие исторические эпохи, восславлявшие наивность искусства, просто не осознавали его рациональности. Даже такие «образцы» наивности, как Моцарт и Рафаэль, были не чужды рефлексии. Переписка Моцарта, играющего «в буржуазном домашнем хозяйстве» роль весело танцующего ребенка, свидетельствует на каждой странице, что ребенок задумывался почти как взрослый. И произведения Рафаэля не чужды рефлексии, что обнаруживается в геометрических пропорциях его образных композиций³.

² *Adorno T. Ästhetische Theorie. G.S.Bd. 7. Fr. am Main: Suhrkamp. 1970. S. 499.*

³ Мысль Адорно о конструктивности произведения близка Гадамеру. И он считает, что современная картина не воспроизводит природу и не передает переживаний ее создателя. Художник, настаивает Гадамер, соглашаясь с Адорно, — изобретатель еще никогда не существовавшего, которое через

Произведение искусства, согласно Адорно, конкретизирует не только понятие мимезиса, но и понятие рациональности. «Центральное тематическое зерно» «Эстетической теории», как верно замечает Р. Зюннер, — замена дискурсивной логики эстетической⁴.

Дискурсивная логика, по Адорно, предусмотрительно отгораживается от этических и эстетических компонент, провозглашая идолом калькуляцию, формализм и шаблон. Все сферы жизни, включая самые интимные, рационализированы, подчинены правилам и распорядку. И «если кто-то бунтует, как Фейерабенд, профиль бунта становится научным»⁵. Эстетическая рациональность, оппонируя, сметает границы и рушит запреты. В ней переплетаются, взаимообмениваясь, этика, эстетика, философия истории, диалектика. Это свободно полагающая себя форма духовного опыта, презревшая лицемерно-пуританские нормы, рассекающие сознание⁶. Если дискурсивная рациональность избегает парадоксов и туманных намеков, требуя математической строгости (недаром Декарт избрал парадигмой философии математику), то эстетическая — в себе парадоксальна. Она не только снисходительно допускает многозначность и обращается к метафоре, чтобы словесно разукрасить предварительно логически обдуманное. Нет, она на-

него становится действительным, потому что художник сам творит знаковую структуру. См.: *Гадамер Г.Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991.

⁴ *Sünner R.* Ästhetische Szientismuskritik. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche und Adorno. Fr. am Main—Bern—New-York: Peter Lang. 1986. S. 24.

⁵ *Ibid.* S. 10.

⁶ Кто не покидает привычных позиций и упорно ищет у самого Адорно эстетику в «Эстетической теории», а мораль — в «*Minima moralia*», обнаруживает, что попал в интеллектуальную западню. Об этом, в частности, свидетельствует Гренц. Он признается, что чтение «Эстетической теории» свергло его в пучину сомнений. «Материальные» работы по социологии, музыке и литературе, которыми богато творчество Адорно, лишь умножили вопросы. Так было до тех пор, пока Гренц не понял, что движется в рамках традиционной схемы философских дисциплин, препятствующей проникновению в адорновские сочинения, где аутентичное произведение искусства развивает и конкретизирует философию, а «*Minima moralia*» содержит максимум эстетики. См.: *Grenz F.* Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Fr. am Main: Suhrkamp. 1974.

деется саму метафору, многозначность превратить в форму логического обдумывания, полемически возражая против дискурсивной логики, строгой ревнительницы однозначного. Согласно логике фантазии или поэтической логике, наиболее продуктивно мыслить и обобщать позволяет именно метафора, многозначность, воображение. Адорно идет вслед за Вико, Гаманом, Ницше, которые «определили метафору не только как средство воздействия высказывания, но одновременно как средство, способствующее обогащению производительности философского мышления. Метафора может быть «органом философии»⁷.

Логика фантазии не приемлет традиционной вражды с риторикой, вызванной ошибочным отождествлением последней с софистикой, словесным маневрированием, сомнительным искусством представлять собственную выгоду в ореоле истины и справедливости. Именно софистическим вариантом риторики, технологическая языковая концепция, по мнению Брейтингама, ответственна за то, что в немецкой истории духа риторика была спутана с «обольщением» и изгнана из философии. Поэтическая логика намерена реабилитировать вытесненную традицию. Правда, она не чужда и некоторым софистическим приемам, хитро составляемых словесных капканов, намеренного эпатажа и хорошо продуманных способов суггестии. Но не этот мотив определяет ее отношение к риторике. Фигуры языка не только заманивают, играют с читателем, исподволь, вкрадчиво внушая ему мысли автора. Скорее, мысли рождаются в затейливой языковой игре, удивляя иногда и самого автора⁸.

⁷ *Bräutigam B.* Reflexionen des Schönen — schönen Reflexion. Bonn: Herbert Greendmann, 1975. S. 15; *Gómes V.* El pensamiento estetico de Theodor W. Adorno. Valencia: Fronesis coniverstat de València. 1998.

⁸ Гадамер солидаризуется с Адорно в его замысле «диалектики как риторики». Риторика — сущностная сторона всякого разумного отношения, универсальная форма человеческой коммуникации, воздействующая сегодня на нашу жизнь несравненно глубже, чем наука. Диалектика — это искусство разговора, где собеседники заняты не доказательством своей правоты, а сутью дела. В истинном разговоре возделывается общее поле говорения, пробегает искра, именно здесь и продуцируется смысл, в результате чего необходимо преобразуются все собеседники.

Причем, имеется в виду не коммуникативный язык с его чертами инструментального рацио, но тот первоначальный язык, который «метит» вещь ее собственным, единственным именем. Аналог миметического языка, где «божественное имя» непосредственно передает смысл вещи, Адорно находит в мышлении ребенка, неустанно задающего вопросы о первопричине названия вещей. Такое наименование вещи Адорно уподобляет «пространству любви». Идею миметической речи Адорно заимствовал, у Беньямина, который под влиянием еврейской мистики представил сам акт творения как языковой. Бог высказывает в мир свое имя, и его буквы и слоги, «звучащие фигуры», организуют прежде хаотическую материю. «Через акт называния материал упорядочивается. Имена есть при этом не внешние знаки, но структурные образы, которые определяют внутреннюю форму, духовную сущность вещей»⁹. Такой язык поэтому не обозначает, но непосредственно называет сущность вещей, как бы переводит язык бога на человеческий, являясь «размифологизированной» молитвой, «формой божественного имени»¹⁰.

⁹ *Sünner R.* Ästhetische Szientismuskritik. S. 232.

¹⁰ Адорно можно смело назвать предтечей лингвистической революции в современной философии. Лингвистика из рядовой науки становится сегодня метадисциплиной, прорастая в философию и требуя перекодирования философских конструктов в терминах науки о языке. Для аналитической философии, герменевтики, структурализма, постмодернизма именно язык есть главный персонаж, хотя и в различных толкованиях и оценках. Почему именно язык, объясняет Деррида. Фантастические метаморфозы современного типа бытия, информационная революция, Интернет, словом, то, что мы обозначаем уже затертым словом глобализация, переселяют человека в виртуальные мегаполисы, отдаляя его от привычных, милых сердцу ландшафтов. Между человеком и физической реальностью втискивается множество посредников, так что он не чувствует больше приближения земли и ее волнующих запахов. Ситуация описывается введением загадочного на первый взгляд, но, по сути, простовато-лукавого термина «симулякр». Это — означающее, которое набралось смелости и оторвалось от того, что обозначало, т. е. не первая копия, а копия копии... Как миллионная репродукция Джоконды, слабо напоминающая оригинал, но присвоившая некие другие смыслы в многочисленных встречах-играх с другими симулякрами. Это значит, что деконструкции подвергается прежняя онтологическая структура, основанная на репрезентативности, прочной связи означающего

Миметический язык принципиально отличен от дискурсивного, разъясняет Адорно. В нем говорят не только слова, не единичное, а, скорее, их меняющиеся отношения, целое. Поэтому искусство модерна начиная с Джайса стремится «положить дискурсивную речь вне акции» и «превратить коммуникативную речь в миметическую»¹¹. Оно отказывается от цветистого многословия и высказывается скупой, приближаясь к выразительному онемению, отсутствию всякого языкового момента. Только интенсивная направленность слова «в зерно внутренне немое» добывается самого красноречивого высказывания. Если произведения искусства больше не говорят, «говорит сама их немота».

К миметическому языку ближе всего устная речь, считает Адорно. Именно в живом слове — пластичном, податливом, изменчивом — выражается непосредственное, индивидуальное. Письмо же склоняет к упорядоченности, рациональности, отсекает живые побег мысли. И в то же время только письмо удерживает, не позволяет исчезнуть, включает в историю. Письмо сравнимо со следами на свежем снегу. Идущий сзади знает, что впереди уже кто-то прошел. Так намечается новая антиномия: если индивид не пишет, он лишен истории, а если пишет, ему угрожает потеря аутентичности. Поэтическая логика намерена сохранить письмо, войти в историю, но одновременно избежать идентичности следов, стандартизации «ботинок», идти как бы босиком, оставляя следы индивидуальности. Или, иначе, ввести живую речь с ее особой ритмикой, раскованностью, индивидуальным характером в речь письменную с

со своим означаемым. Язык первым из всех феноменов культуры осуществляет намеченную тенденцию. В западной традиции он играл вторичные служебные роли как форма выражения мысли. Теперь же, с появлением машинных, коммуникативных средств, обнаружил свою онтологическую независимость. А инфляция знака языка есть абсолютная инфляция. Подрывающая логику знака, она подрывает всю конститутивную структуру культуры, оппозицию «предельно означаемое — означающее», а с ней и понимание «души и тела», внутреннего и внешнего, сущности и явления, субстанции и акциденции. См.: *Derrida J. De la grammatologie*. P.: Minuit. 1967. (Русский пер.: *Деррида Ж. О грамматологии* / Пер. Н.С. Автономной / М.: Ad marginem. 2000.)

¹¹ *Adorno T. Ästhetische Theorie*. S. 171.

ее всеобщими нормами и законами, сломить жесткую структуру однозначности, сохранив достоинства всеобщности¹².

Поэтическое философствование можно назвать также музыкальным и живописным. Одни и те же идеи новой формы, констелляции и композиции выражаются в музыке модерна, авангардистской живописи, литературе и в философии Адорно.

Все исследователи единодушно отмечают важнейшее значение музыки для адорновской философии. «Музыка для него есть парадигма всей культуры»¹³. И еще: «Адорновское понятие искусства и его философия искусства стоят в очень тесном отношении к музыке, ею инспирированы, ею руководствуются и, прежде всего, ею используются»¹⁴. Музыка изъясняется на миметическом языке констелляции, которым диалектика еще только должна овладеть. «Логика музыки для философского языка Адорно, в котором объективируются его понятийные констелляции, имеет определяющее значение»¹⁵.

Ноту сомнения в единодушное признание доминирующего влияния музыки вносит своим скептическим замечанием Р. Зюнер: «Утверждение, что логика музыки дает масштаб измерения адорновскому языку, остается, к сожалению, не доказанным тезисом»¹⁶. И в самом деле, почему именно музыка так очаровывает диалектику, что та решается разорвать свой давний союз с логикой? Неужели все объясняется внешними обстоятельствами, тем уникальным контактом, который возник между музыкой и диалектикой в творческой биографии Адорно, одного из немногих философов в истории культуры, создававших одновременно философские тексты и

¹² Адорно, по свидетельству Хоркхаймера, был свободен от мысли, что на простые вопросы следует давать простоватые ответы. Истину можно выразить только в высочайшей степени дифференцированным способом. Поэтому каждое произведение мысли должно быть одновременно художественным произведением. Для Адорно язык философии был бесконечно важнее, чем для большинства современных профессоров.

¹³ Scheible H. Geschichte in Stillstand. Theodor W. Adorno. Text+Kritik. München: Johannesdruck Hans Pribie. 1977. S. 108.

¹⁴ Grotholsky E. Forum Academicum, 1984. Ästhetik der Negation. Fr. am Main.: Suhrkamp. 1984. S. 4.

¹⁵ Düver L. Theodor W. Adorno. Bonn.: Herbert Grundmann. S. 106.

¹⁶ Sünner R. Ästhetische Szientismuskritik. S. 25.

музыкальные сочинения¹⁷? Или причины неотвратимой тяги диалектики к музыке лежат глубже?

Понять характер родства диалектики и музыки позволяет введение уже известного персонажа, языка, который и оказывается главным. Изменение облика философской теории связано не только с отказом от дискурсивно-логических схем и запретов, но и с более основательной реконструкцией, затрагивающей и слои языка. Коммуникативный язык не избежал «коррупирования», редукции к абстрактно-функциональной знаковой системе. Включенный и технологическую рациональность, он приобрел ее качества, прежде всего, инструментальность. И как всякий инструмент, стал однозначным, отсекая все экспрессивные моменты и организуясь в форме суждения. Реконструкция диалектики и должна коснуться первооснов — суждения как формы языка, не останавливаясь на демонтаже логического с его выведением из первоначала.

«Музыкальность есть выстраивание языка в один ряд, элементы которого связывают себя иначе, чем в суждении»¹⁸. Вместо субординации, характерной для суждения, слова образуют координированный ряд, для элементов которого характерны ассоциативные, «рондообразные» отношения. Музыка модерна и должна воскресить преданную забвению музыкальность первоначального «языка ангелов». Но не музыка культурной индустрии, готовая к услугам идеологии и стремящаяся погасить малейшее раздражение несовершенством мира в заботливом и предупредительном удовлетворении всех и всяческих потребностей. И не камерная классическая музыка, имитирующая пресловутую триаду спекулятивной философии: единое само себя отрицает и опосредованное удовлет-

¹⁷ Это верно, но только не для Востока, где все выдающиеся мыслители в то же время были музыкантами. Аль-Фараби, к примеру, создал музыкально настроенный онтологический проект, изобрел сладкозвучный инструмент, извлекая из него божественные звуки, напоминающие пение домбры Коркыт-ата, отгоняющей смерть и дарующей молодость. «Большая книга музыки» Аль-Фараби по праву признается одним из шедевров теоретической мысли в мировом музыкальном пантеоне. Заманчивым было бы провести компаративистский анализ этого бессмертного творения Аль-Фараби и «Философии новой музыки» Адорно.

¹⁸ *Düver L. Theodor W. Adorno. Bonn: Herbert Grundmann. 1978. S. 104.*

воренно возвращается к самому себе, скрывая в торжествующей целостности дискриминацию отдельных партий.

Но зато музыка модерна начиная с Веберна, Шонберга, Берга, Малера, сбрасывая тяжелые цепи рациональности с ее принципом целостности формы и спекулятивной триады, припоминает свой изначальный смысл — передавать «звучащие фигуры» божественного имени. Так в парадоксальном единстве встречаются у Адорно настоящее и прошлое, модерн и кабала. Отказ от принципа субординации ведет к разрыву с классическими формами музыкального мышления, тональностью и мелодией, и признанию двенадцатитонового ряда равноправных и равнозначных звуков. Не стекаясь к одному главенствующему тону, в котором они находили бы удовлетворение и разрешение, многослойные звуки негативны, подвижны, лишены в себе покоя и удовлетворения. Двенадцатитоновая музыка, убежден Адорно, осуществляет идею координирования, освобождения от конститутивного принципа рациональности — господства и подчинения.

Подобная музыкальная форма — констеллятивна. Преимущество отдается моментам, но в то же время единичное высказывается только в целостности, в своем отношении с другими, в искре, вспыхивающей между отдельными партиями, в дуге, объединяющей такты. Целостность экспериментального музыкального мышления осуществляется не в результате подавления и деформации моментов, но за счет их наивысшего, свободного развития. Давая моментам возможность высказаться с наибольшей выразительностью и откровенностью, констелляция тем самым предельно концентрирует всеобщее: ведь оно есть силовое поле, создаваемое моментами, а самое высокое напряжение возникает между экстремумами. Поэтому целостность констелляции имеет совершенно другое качество сравнительно с логической системой, добывающей право на жизнь за счет смерти моментов. Было бы «большим непониманием приветствовать двенадцатитоновую и сериальную технику саму как связь, как «систему»¹⁹.

¹⁹ Adorno T. Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. Göttingen: Ruprecht. 1963. S. 128.

Равноправие моментов в двенадцатитоновом ряду возвращает к истинной музыкальности экспрессивного языка и вместе с тем создает образы примирения через непримиренное. Констеллятивное согласие взрывается, целостность, создаваемая отношениями моментов, нарушается, и музыкальная форма образует разломы и расщелины, через которые врываются жалобы и стоны непримиренной действительности. Фрагменты, диссонансы — это уже не «язык ангелов», а язык страдающего земного человека, изнемогающего от удручающей бессмысленности бытия. Первым заговорил таким музыкальным языком А. Веберн. Его диссонансы «воспринимались как нечто чудовищное и вводились самим автором только с ужасом и содраганием»²⁰. Но уже А. Шонберг, отмечает Адорно, безбоязненно выразил импульс атональности, солидаризуясь с духовными исканиями К.Крауса и манифестом В.Кандинского «О духовном в искусстве».

Впрочем, разломы формы, напряжение неснятых противоречий можно услышать уже, согласно Адорно, в музыке позднего Бетховена²¹. Страстная, трагическая разорванность его музыкального мышления, пропасть между желаемым и действительным, неукротимым порывом субъективной воли к избавлению от страдания, открытая израненность, негативность музыкальной формы близки общему настроению «эстетической теории». «Только потому классичность Бетховена неуязвима перед упреками в классицизме, что она поселяется на краю дезинтеграции. Дезинтеграция есть истина интегрального искусства»²². Уже Бетховен, а за ним и музыка модерна, вспоминая «язык ангелов», внесли в его божественную гармонию ужасающие звуки диссонансов. Так в музыкальной форме встречаются две версии отрицания: разрушительная негация, отзвук страдающего мира, и многослойная негативность, образ примирения.

²⁰ Ibid. S. 141.

²¹ Г. Кнап считает, что стрелы, пронзающие все музыкальные произведения самого Адорно — его штудии о Бетховене. *Knapp C. Teodor W. Adorno*. Berlin: Kolloquium. 1980. S. 67.

²² *Adorno T. Ästhetische Theorie*. S. 455.

Диалектика и музыка, стало быть, сходятся в пространстве экспрессивного языка, скорректированного гримасами превращенного мира, изрытого диссонансами. Обнаружить общий источник диалектики и музыки, язык — значит понять, что речь должна идти об их взаимовлиянии. Уже в ранних тезисах «О языке философии»²³ Адорно называет философский язык «конфигуративным», а в «Негативной диалектике» признается, что первым мысль о музыкальном компонировании использовал даже не В. Беньямин, а М. Вебер в своих «идеально-типических анализах»²⁴. По меткому выражению Г. Пихта, негативная диалектика «есть атональная философия»²⁵. Но и музыка, как подчеркивает Д. Шнебель, «становится у него в высшей степени речевой»²⁶.

Поэтому вряд ли правомерны обвинения, адресованные Адорно, в абсолютизации музыки и неоправданной трансляции ее методов на другие сферы культуры. Согласно П. Бюргеру, например, «то, что касалось определенной фазы развития музыки, в частности, перехода от позднее-романтической музыки Вагнера к двенадцатитоновой Шонберга, нельзя без оглядки переносить на другие художественные области»²⁷. В таком же духе высказывается Р. Зюнер²⁸. Но для Адорно музыка модерна — вовсе не специфическая область культуры, тем более в ее исторической фазе, а воссоздание звуков божественного имени, воскрешение немых фигур божественного языка.

Будучи музыкантом, Адорно прочувствовал сложную диалектику отношений дирижера и оркестра. Исполнители покорно взирают на своего патрона, желая, чтобы он как можно теснее объ-

²³ *Adorno T.* Über Sprache der Philosophie. G.S. Bd. 1. Fr. am Main: Suhrkamp. 1966.

²⁴ *Adorno T.* Negative Dialektik. Fr. am Main: Suhrkamp. 1966. S. 167.

²⁵ *Picht G.* Atonale Philosophie // Theodor W. Adorno zum Gedächtnis. Fr. am Main: Suhrkamp. 1971.

²⁶ *Schnebel D.* Komposition von Sprache-sprachliche Gestaltung. Theodor W. Adorno zum Gedächtnis. Fr. am Main: Suhrkamp. 1971. S. 129.

²⁷ *Bürger P.* Das Vermittlungs Problem in der Kunstsoziologie Adorno // Materialien zur ästhetischen Theorie. Th.W.Adornos. Fr. am Main: Suhrkamp. 1980. S. 181.

²⁸ *Sünner R.* Ästhetische Szientismuskritik. S. 255.

единил их, увлек, и в то же время предельно ненавидят его, считая бездельником и, более того, — почти врагом. Вся эта гамма чувств словно воспроизводит в миниатюре гегелевскую диалектику господина и раба из «Феноменологии духа». Как тотальность, внутренне расколота и расщепленная, оркестр являет собой микрокосм общества, раздираемого антагонизмами, где власть одного непомерно разбухает за счет бессилия всех.

Оркестр и его отношения с дирижером, не устает повторять Адорно, это микромодель существующих в обществе социальных структур. Дирижер воплощает властные функции, оркестр представляет тех, кто подчиняется, исполняя предписания вышестоящих инстанций. Можно с уверенностью сказать, что оркестр — политическая единица, в котором разыгрывается драма осуществления власти.

В чем же вообще заключается функция музыки в обществе? — вопрошает Адорно. В античные времена легенда об Орфее приписывала ей чудодейственную силу укрощения мифических природных сил. Отсюда — концепция теологического свойства, утверждающая, что музыка — язык самих ангелов. Но прошли столетия, и в тотально радиоанализированном мире музыка лишилась ореола святости и стала такой же будничной и деловитой, как все прочие товары, вроде коммерческого объявления в газете. С той лишь разницей, что у нее есть своя особая функция — в мире, где безраздельно господствует меновая стоимость, даже «нефункциональное становится функцией в квадрате»²⁹.

Музыка врывается в тоскливую череду будней словно праздничный фейерверк, создавая впечатление чего-то необычного, исключительного, волнующего, бесстрашно развешивая свои волшебные фонарики. Уже сочинения Вагнера, как пишет Адорно, должны были вызвать всеобщее шумное и головокружительное опьянение. Подобно тому, как бедные старушки плачут на чужих

²⁹ «Музыке как никакому другому искусству присуща наиболее четкая и прозрачная структура, поэтому Адорно занимается выявлением (или даже разоблачением) общественных процессов через анализ музыкальной формы. ...Музыка для него — это стусившийся *Zeitgeist*» (Чухров К. Интродукция // Теодор В. Адорно. Философия новой музыки. М.: Логос. 2001. С. 25.

свадьбах, так и измученный жизнью потребитель культурных благ пускает слезу, предаваясь грезам неосуществленного счастья, присвоенного кем-то другим. Музыка, по мнению многих, должна успокаивать, утешать, отвлекать от беспокойных дум и жизненных треволнений — несмотря ни на что, жизнь все-таки прекрасна и все к лучшему в этом лучшем из миров. Вот почему развлекательная музыка так беспечна и легкомысленна — «минор в ней редкая приправа».

Другое дело — музыка модерна, не предназначенная ни для развлечений, ни для сладостных грез. Подлинные ее произведения — словно взрыв, высвобождающий из-под гнета потребительских привычек. Недаром Эрнст Блох назвал музыку пороховым зарядом в центре мира. Филистеры, поживаясь от этих звуков, нашептывают со всех сторон: «Разве это музыка? Где человечность, где чувство? Ведь это просто абсурд!». Но все искусство после свершенных в мире преступлений и кровавых убийств становится безумием и абсурдом, успокаивает их Адорно. И если музыка модерна обнажает собственную абсурдность, так только потому, что пытается обуздать реальный абсурд. Роль утешительницы ей не по нраву, она жалит, будоражит, вскрывая нарывы, обнажая язвы.

По мнению Адорно, коммерческая музыка, и прежде всего камерная, — глубоко родственна спекулятивному духу большой философии. К ней легко приложимы категории гегелевской логики: самораздвоение единого, отрицающего себя ради нового своего утверждения и тождества. Теперь гегелевская диалектика всеобщего и особенного буквально воспроизводится музыкой, в которой понятие, идея поглощает и ассимилирует конкретное, особенное, единичное. Как ни странно, этой же пресловутой «диалектике» беспрекословно следует джаз. Джаз — настоящий конформист. Он стремится к тому, чтобы индивидуальное сознание исчезло в массовом самогипнозе. Шлягеры, ставшие бестселлерами, вбиваются, словно молотком, в головы слушателей до тех пор, пока те их не «полюбят».

Аутентичную музыку Адорно тоже сопоставляет с философией, но с философией иного типа, той, которая слышит страда-

ние, откликается на боль отдельного человека, хочет утвердить его право на счастье, спасти от смертельных объятий всеобщего. Эта философия не отвергает общего, но общее и особенное предельно расходятся именно в момент их отождествления. Потребитель коммерческой музыки бранит современное искусство, поскольку не способен к его восприятию. И только автономная личность, уклонившаяся от жизненных стереотипов, открыта всему неустоявшемуся, зыбкому, неустойчивому. Возможность музыкального переживания и способность воспринимать новое — тождественны, как заявляет Адорно. Подлинная музыкальность основана на способности приобретать новый опыт³⁰.

Взамен традиционной классификации — «низкое» и «высокое» искусство — Адорно вводит термины «халтура» и «авангард». Под халтуру подпадают таким образом все прежние классики — в особенности, чувствительный Чайковский, обещающий сладкое утешение. Так называемая возвышенная, «серьезная» музыка приспособляется к уху современного слушателя, сформированному шлягерами и неспособного к концентрированному восприятию. Погоня за успехом на рынке, конкуренция с чисто коммерческими творениями преобразует былую святошу, превращая ее в наперсницу прежде презираемой «низкой» музыки.

Музыка сопротивлялась атакам культурной индустрии упорнее, чем литература и кино, говорит Адорно. Но в эпоху звукового фильма и радио она не устояла и была конфискована деловым разумом во всей своей иррациональности. Сегодня только радикальная музыка модерна, избегающая ловушки культурной индустрии, может выполнять высокую миссию искусства — оставаться прибежищем всего чистого, не затронутого печатью калькулирующей рациональности.

Модерн, поясняет Адорно, встречает непонимание потому, что тональные идиомы последних трех столетий возводятся в абсолют и принимаются за сущность музыки. Но все эти тональные комбинации чрезвычайно ограничены. К тому же, различные

³⁰ См.: *Теодор В. Адорно*. Введение в социологию музыки. Вып. 1. / пер. А.В. Михайлова / М.: Институт философии АН СССР, 1973.

измерения тональной западноевропейской музыки — мелодика, гармония, контрапункт, форма и инструментовка — были исторически независимыми и несвязанными, хаотичными. Адорно показывает, что новые музыкальные средства порождаются имманентным движением старых средств и в то же время совершают качественный скачок, раскрывая неожиданные возможности, эмансипируя композитора. Самый распространенный упрек модернистам — в интеллектуализме: их музыка, де, обращается не к сердцу, но к разуму, она не выливается из души, но «вычисляется» на бумаге. Адорно категорически не соглашается с подобными утверждениями. По его мнению, именно использование формы, конструкции позволяет с наибольшей выразительностью высказать страдание и боль.

Авангардистская музыка не сглаживает антагонизмы, не пытается фальшивить. Она честно и откровенно воспроизводит в своих экстремумах и диссонансах тревоги и страха мира. Средний путь, утверждает Арнольд Шонберг, — не тот, который ведет в Рим. «Музыкальный язык поляризуется согласно экстремумам: согласно жестам шока, вздрагиваниям тела и остекленевшему внутреннему состоянию того, кого парализует страх»³¹.

Так, с помощью «сейсмографического изображения травматического шока» Шонберг в своей монодраме «Ожидание» составляет выразительный протокол страданий женщины, вынужденной бродить по полному опасностей ночному городу в поисках покинувшего ее возлюбленного. Она находит его — убитым. Что может быть ее защитой? Только безумие...

Но разрывы в музыкальном материале, стоны и вздохи не означают отсутствия всякой связи, потерю единства. Произведения как такового, «круглого» и законченного, модернистская музыка, правда, не признает, но поляризация экстремумов создает особую магнетическую силу притяжения. Позднюю двенадцатитоновую технику Шонберга Адорно характеризует как систему контрастов, интеграцию несвязанного. Враждебная к идее произведения, экспрессионистская музыка высказывает все же претензии на со-

³¹ Адорно Т. Социология новой музыки. М.: 1979. С. 44.

гласованность. Музыкальный синтез означает теперь, что каждый отдельный тон определяется конструкцией целого — исчезает всякое различие между сущностным и второстепенным. Во всех своих точках такая музыка одинаково близка к среднему пункту, в ней нет, в строгом смысле, темы и ее последующего развития, отсутствует последовательность гармонического течения и плавная мелодическая линия. Динамика традиционной музыки заменяется напряженно застывшей статикой³².

Язык музыки модерна Адорно и перенес в свою философию. Его эстетическое мышление по своей природе музыкально: конфигурация, компонирование, или констелляция, поляризация экстремумов, их «ненасильственный» синтез; статика взамен динамики — «диалектика в состоянии штиля». Удивительно, как новые музыкальные средства обрели языковую, понятийную форму. Подобного опыта философия еще не знала.

Но Адорно не предается безудержной хвале авангардистской музыки. И в ней он обнаруживает скрытые мотивы насилия, свистельство двусмысленности модерна. Он разоблачает ее замкнутость и фанатическое поклонение числу 12. Уверенный баланс звуков, лишенных глубины и гармонии, создает отчетливую, чистую и бесцветную интонацию, как в позитивистской логике. «Закрытая и саму себя не проникающая система, в которой констелляция средств абсолютизируется как цель и закон, приближается к суеверию»³³. И не случайно, что адепты новой музыки с усердием

³² В семиступенной тональной композиции звуки подчиняются власти доминанты, в атональной двенадцатиступенной — все звуки равноправны, образуя серию. Именно поэтому двенадцатитоновая музыка модерна, «письмо сериями» стало для Адорно прообразом его эстетической философии, где понятия связаны музыкальными, рондо-образными отношениями. Интересно, что почти одновременно появляются сериальная музыка (Шонберг), сериальная литература (Льюис Кэрл, Эдгар По) и сериальная философия (Адорно, Делёз).

³³ *Adorno T. Philosophie der neuen Musik. Ein Ulfatein Buch.* 1978. S. 63 /перевод Б. Скуратова: *Теодор В. Адорно. Философия новой музыки.* М.: Логос. 2001. «За этой книгой уже несколько лет охотятся музыковеды, композиторы и искусствоведы, и вот она выходит на русском языке» — пишет К. Чухров в своей «Интродукции» к переводу. (Указ. соч. С. 7.)

предаются астрологии. Выразительность музыкального мышления позднего Шонберга, говорит Адорно, достигается не столько благодаря двенадцатитоновой технике, сколько вопреки ей.

Если в музыке созвучным адорновскому философствованию оказалось творчество Арнольда Шонберга, то в литературе — проза Франца Кафки, пророчески предсказавшего ужасы и пытки XX столетия. Эти деятели культуры близки по духу и стремятся выразить страдания индивида, искалеченного отлаженной машиной тоталитаризма. Более того, вопреки границам между различными видами и родами искусств — музыка, литература, философия, они создают аналогичную форму выражения, позволяющую услышать стоны замученных в концлагерях. Этот поразительный эффект подтверждает мысль Шпенглера, что культуры имеют свою морфологию, и Декарт, положим, ближе к писателям и художникам своего времени, чем к мыслителям других эпох. Музыка и литература модерна породили в XX столетии философию — модерн.

Адорно не может писать спокойно, плавно, неторопливо. Он — весь комок нервов, в особенности когда речь идет о Кафке. Для него он, конечно же, — философ. Все его произведения и, главным образом, «Замок» и «Процесс», по мнению Адорно — раздумье о жизни и смерти, о грехе и праведности, отчаянии и надежде. Но употребив в отношении творчества Кафки термин «философема», Адорно спешит разъяснить: он философствует не в стиле Платона, устремленного в безоблачные выси всеобщего, абсолютного. Нет, как и сам Адорно, Кафка не стыдится выставить напоказ все, что считалось большой философией отбросами, нечистотами. Он обнажает кровоточащие, гниющие язвы, не желая их залечивать. «Вместо того, чтобы врачевать невроты, он отыскивает в них самих исцеляющую силу»³⁴. Кафка философствует, но от имени индивида, стремясь абсорбировать мощь всеобщего. Самое ничтожное, презренное, отталкивающее также существенно для него, как коррупция и преступная асоциальность для тоталитарной власти и как любовь к нечистотам для культа гигиены.

³⁴ *Theodor W. Adorno. Versuch das Endspiel zu verstehen. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts I. Fr. am Main: Suhrkamp. 1972. S. 137.*

Мысль Кафки движется в экстремумах. Он не воспроизводит и не отражает наличное, он творит негативное, многократно усиливая страдания, разглядывая под дупой все отбросы жизни. Индивиды должны превратить себя в вещь или в насекомое, вошь, чтобы рассеять дурманящий мираж фальшивого согласия индивида и социума. «Бегство от человеческого в нечеловеческое — этическая дорога Кафки»³⁵. Герои «Процесса» и «Замка» виновны не потому, что совершили преступление. Они к нему совсем не причастны. Они виновны, потому что хотят доказать свою правоту.

Самый несчастный и ничтожный становится жертвой страшных превращений. Так в известном механизме «козла отпущения», спланировавшем древние сообщества, обиды и раздоры проецировались на самое жалкое существо — оно приносилось в жертву и увлекало с собой все зло. В «Превращении», замечает Адорно, мерзким насекомым становится именно Грегор Замза, а не его отец. Аккуратный, исполнительный маленький коммивояжер, честно исполняющий свой долг перед семьей, ничем не провинившийся перед фирмой, не видевший в жизни ничего хорошего, кроме нудного, утомительного труда. Разве он заслужил страшную кару? Но именно он, проснувшись однажды утром в постели, обнаруживает чудовищное превращение. Именно его, послушного сына, обеспечивающего семью, загоняет палкой в его комнату собственный отец, нанося смертельные удары. Именно его морит голодом любимая сестра, которую он так и не успел определить в консерваторию. Именно к нему отказывается войти его мать. Именно его выметает веником служанка, когда он, истощенный, измученный, испускает последний вздох. За что, почему? Ответа нет.

И в «Колонии», говорит Адорно, жертвой становится тот, кто ослабел и уже не может принести ощутимой пользы. Ученый путешественник приглашен в далекой стране на экзекуцию. Офицер настойчиво и подробно поясняет ему принцип действия громадной машины, в течение многих часов выписывающей на теле осужденного кровавое назидание приговора, которое он должен прочесть своими ранами, прежде чем скончается. Кажется, что вот-вот

³⁵ *Theodor W. Adorno. Versuch das Endspiel zu verstehen.*

что-то случится — не осужденный попадет под чудовищные резцы, а сам любознательный путешественник. И, действительно, случается: офицер отпускает жертву и сам ложится на страшное ложе. Он проиграл, поскольку новый комендант намерен приостановить действие адской машины, а значит — и все, что было смыслом жизни инквизитора. Рассказы Кафки — криминальные, детективные истории, где убийства и преступления остаются нераскрытыми. Как и у Сада, говорит Адорно, ужасное без всяких оговорок, образует герметически захлопнувшийся мир.

В своем философствовании Адорно следует опыту Кафки в том смысле, что Кафка не позволяет читателю относиться к тексту созерцательно, отстраненно. Читатель, коли он пожелал быть таким, далее уже помимо своей воли удерживается как действующее лицо философских детективов и сам превращается в жертву: съживается от страха, ожидая, что именно его водрузят сейчас на машину пыток и кровавых изречений; задыхается от жалости и отвращения к несчастному Грегору Замзе, чувствуя себя временами тоже беспомощным насекомым. Так и в философии Адорно. Тот, кто погружается в его тексты, выходит из них другим человеком. Сдирается толстая кожа культурных наслоений, привычек, штампованных мыслей, отчеканенных массовой культурой чувств. Каждая книга, которая чегонибудь да стоит, играет со своим читателем. Но негативная метафорика, парадоксы, логика ловушки, вибрирование аргументации — не просто невинная игра, но и «терапия», «спасение безнадежного» — чувственного, природного.

Тексты Кафки аллегоричны, как и тексты Адорно. И в тех, и в других нет символов, в которых буква сплавлена со значением, но означаемое и означающее разорваны, разведены, и из этой бездны исходит странное свечение фасцинации. Кафка, говорит Адорно, составляет лаконичные отчеты и протоколы событий, пользуясь словами простыми и будничными, в то время как речь идет о вещах чрезвычайных и экстраординарных. Отсюда возникает жуткое чувство реальности нереального. «Смысл выдавливается через аскезу смыслу»³⁶.

³⁶ *Adorno T.* Versuch, das Endspiel zu verstehen. S. 126.

Так, в «Превращении» словесный ряд не подтверждает фантастичности ситуации. Обычная обстановка в доме скромного служащего, ничем не примечательные детали, кроме того, что несчастный Грегор, оставаясь в сознании, внезапно превращается в мерзкое насекомое, смерть которого становится настоящим праздником освобождения для его семьи. Или подробное описание машины смерти в «Колонии» — от механизма шестеренок и подвижной бороны до грязной тарелки с куском свалывшейся каши, которую обезумевший от боли человек слизывает время от времени, пока не потеряет сознания. Неправдоподобное становится правдоподобным — как и в «эстетической теории».

Но Адорно не во всем соглашается с Кафкой. Он считает, что создатель «Превращения» не освободился полностью от влияния традиции просвещения, поскольку объективные тенденции берут у него верх над спонтанностью и актами свободы, что характерно для всего просвещения, начиная от гомеровских мифов до Гегеля и Маркса. И все же Кафка с фрагментарностью его формы, бесстрастным описанием ужасного, повергающего в шок, родствен «Эстетической теории» с ее центральной философемой нетождественности. Адорно находит даже, что проза Кафки, именно в силу ее враждебности музыке, «ведет себя аналогично музыке».

И еще одно неожиданное для философии сопоставление — с живописью. По силе своего воздействия эссе Адорно напоминают полотна Василия Кандинского. Сам Адорно не скрывает этой неожиданной близости, упоминая Кандинского и его трактат «О духовном в искусстве» в контексте рассуждений о Шонберге. Если создатель «эстетической теории» переводит музыкальное коварство Шонберга на язык философии, то Кандинский стремится выразить опыт музыки модерн в живописи. Его картины являют собой музыкальные композиции цвета и формы, живописную светомузыку. Так обнаруживается поразительное сходство двенадцатитоновой музыки Шонберга, атональной философии Адорно и колористических симфоний Кандинского. Интересно, что в этот ряд вписывается фамилия известного русского авангардиста, что

позволяет говорить о взаимосвязях теории Адорно с русской культурой — тема еще совершенно неизученная.

Размышления Адорно значимы и для кубизма, и для экспрессионизма и для русского авангардизма. Наверное потому, что его «Эстетическая теория» — самое главное, что сказано в современной философии об искусстве эпохи модерн на языке теории.

Философствование Адорно сравнивают с искусством пиротехники; аргументы вспыхивают, словно грозди фейерверка в ночном небе. Еще одно неожиданное сравнение — с композицией одного из сюрреалистов, изобразившего утюг, блестящая «подошва» которого утыкана десятками гвоздей³⁷. Теория Адорно подобна и такому утюгу, и колючей проволоке, преграждающей путь. Она шокирует и обескураживает, она как пощечина, которой одни страшатся, поспешно отворачиваясь, другие покорно подставляют вторую щеку. Встреча с Адорно — для любого читателя — рискованное интеллектуальное испытание. Не надуман вопрос: можно ли вообще читать Адорно и как это лучше всего осуществить? Адорно не суммирует арифметически рациональность и мимезис, логическую необходимость и созерцание, понятие и чувство. С самого начала он перемещается в дискурс, где эти моменты органически, внутренне сплавлены. Это и не гносеология, и не логика, и не эстетика, и не диалектика. Не рационализм и не иррационализм. Как бы мы не хотели привычными понятиями измерить и обсудить этот духовный феномен, он требует качественно других определений.

Теория Адорно открывает обширное игровое пространство, обновляя гегелевскую критику Канта и марксову критику Гегеля. «В этом зеркальном кабинете рефлексии», где позиции, обмениваясь, сохраняют баланс, легко потерять ориентацию и впасть в недоумение, есть ли вообще у «эстетической теории» собственное содержание и цели? Некоторые шансы реконструкции могут дать три

³⁷ *Beyer W.R. Vier Kritiken: Heidegger, Sartre, Adorno, Luracs. Köln: Pohl-Rugenstein. 1970.* Кто не знает об этом сравнении, не поймет, почему на обложке испанского перевода «*Minima moralia*» изображен именно такой утюг.

возможности, опробованные в истории философии и напоминающие в чем-то рискованные выпады Адорно против традиционного мышления. Первая возможность — сопоставить теорию Адорно с софистической эристикой, чью стратегию Платон обозначил как желание спора и противопоставил ей свой диалог, направленный на поиск истины. Однако адорновская теория сопротивляется подобному сопоставлению, поскольку не призывает к оправданию своекорыстного интереса, а печется о справедливом общественном устройстве.

Вторая возможность заключается в сопоставлении с диалогами самого Платона, отмеченными апоретичностью и неуспокоенностью. Но Адорно не удовлетворяется и откровенной апоретикой, заявляя о «неслыханном предприятии — писать против всех систем систему... Автор, который с ранних лет признавал эссе единственной формой, соразмерной философской артикуляции, решается незадолго перед смертью к мысленному суммированию, предъявляет в диалоге с классическими образцами сплошь систематические притязания»³⁸. Остается еще одна возможность реконструкции, основанная на аналогии с гегелевской диалектикой. Но и телеологизм и замкнутость спекуляции явно не по нраву Адорно. Единственный шанс выбраться из «зеркального кабинета рефлексии» дает ссыла на парадоксальное изречение Шлегеля: «Для духа одинаково смертельно иметь систему и не иметь ее. Он должен, пожалуй, решиться соединить то и другое». Ему и последовала якобы спустя столетие, теория Адорно, воспринявшая идеи романтиков через диссертацию Бенямина «К понятию художественной критики в немецкой романтике». Но основой несистематической системы может быть только эстетический опыт, мерцающий и пульсирующий. Ни о какой вещи не высказывается ничего однозначно, есть ли это реальность или толкование, обман, его разоблачение или снова уловка. «Дискурс постоянно осциллирует между высказыванием и его опровержением»³⁹.

³⁸ *Bubner R.* Adornos Negative Dialektik // Adorno-Konferenz. Fr. am Main: Suhrkamp. 1983.

³⁹ *Schurz R.* Ethik nach Adorno. Fr. am Main: Suhrkamp. 1985. S. 40.

Растекающийся дискурс субъективности, преодолевшей тождественность, намеренно остается в модусе вопрошания, философской майевтики. Фундаментальная структура традиционного мышления заключается в ориентации на ответ. Тот, кто отрицает, критикует, должен иметь в кармане предположительный аргумент, как быть, как устроить все к лучшему. Адорно откровенно насмехается над классическим требованием. Он настаивает на том, «что нечто фальшиво, даже если ничего лучшего нельзя предложить»⁴⁰. Для теории Адорно характерна поэтому флуктуация между «лирическим» и «эпическим» дискурсами. «Мыслительные ходы, которые поселяются на высоком уровне абстракции, ищут свой конкретный, чувственный материал, свое изображение в живом измерении»⁴¹. Но и это определение не может удовлетворить. Еще один термин — «драматический дискурс», поскольку создатель «Эстетической теории» является скорее ее актером, чем сочинителем. И, наконец, самое последнее уточнение: Адорно «инсценирует» фантастическую реальность, апеллирует к возможному счастью. «Драматический дискурс» обнаруживает себя «этическим»; драма с самого начала подразумевает этические мотивы.

Эстетическая теория Теодора Адорно еще ждет своих заинтересованных исследователей.

⁴⁰ Ibid. S. 180.

⁴¹ Schurz R. Ethik nach Adorno. S. 201.

Библиография:

- Adorno T.W.* Ästhetische Theorie // G.S.Bd.1. Fr. am Main: Suhrkamp. 1970.
- Adorno T.W.* Der Essay als Form. Noten Zur Literatur // Adorno T.W. Über Walter Benjamin. Fr. am Main: Suhrkamp. 1958.
- Adorno T.W.* Die musikalischen Monographien. G.S.Bd.13. Fr. am Main: Suhrkamp. 1971.
- Adorno T.W.* Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. Göttingen: Ruprecht. 1963.
- Adorno T.W.* Versuch, das Endspill zu verstehen. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts 1. Fr. am Main: Suhrkamp. 1972.
- Adorno-Konferenz.* Fr. am Main: Suhrkamp. 1972.
- Buck-Morss S.* The origin of Negative Dialectics. New-York: The FREE Press. 1979.
- Braun C.* Kritische Theorie versus Kritizismus. Berlin-New-York: Walter de Crayter. 1983.
- Brautigam B.* Reflexion des Schönen-schöne Reflexion. Boon: Herbert Grundmann. 1975.
- Bronner S.* Of critical theory and its theorists. London: Routedge. 2002.
- Derrida J.* De la grammatologie. P.: Minuit. 1967.
- Die aktualität der Diadertik der Aufklärung: zwischen Moderne und Postmoderne. Fr. am Main: Campus. 1989.
- Düver L.* Theodor W. Adorno. Bonn: Herbert Grundmann. 1978.
- Gomes V.* El pensamiento estetico de Theodor W. Adorno. Valencia: Franesis coniverstat de Valencia. 1998.
- Grenz P.* Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Fr. am Main: Suhrkamp. 1974.
- Huhn T.* The Cambridge companion to Adorno. Cambridge: Cambridge University press. 2004.
- Jay M.* Dialektische Phantasie. Die Geschichte der Franfurter Schule und die Institut für Sozialforschung 1923–1950. Fr. am Main: Fischer. 1976.
- Johansson A.* Auhanding i litteraturuentens — kap. Adorno, Delleuze och litteraturens Moigheter. Goteborg: Galanta production. 2003.
- Knapp C.* Theodor W. Adorno. Berlin: Lolloquim. 1980.
- Materialien zur ästhetischen Theorie Th.W. Adornos. Konstruktion der Moderne. Fr. am Main: Suhrkamp. 1980.
- Rabinbach A.* In the shadow of catastrophe berman intellectuals between Apocalypse and Enlightenment. Berkeley: Uneversity of California. 2000.
- Theodor W. Adorno zum Gedächtnis. Fr. am Main: Suhrkamp. 1971.

- Адорно Теодор В.* Проблемы философии морали / пер. М.Л. Хорькова. М.: Республика. 2000.
- Адорно Теодор В.* Философия новой музыки / пер. Б. Скуратова. М.: Логос. 2001.
- Адорно Теодор В.* Эстетическая теория / пер. А.В. Дранова. М.: Республика. 2001.
- Адорно Теодор.* Исследование авторитарной личности. М.: Серебряные нити. 2001.
- Адорно Теодор В.* Негативная диалектика / пер. Е.Л. Петренко. М.: Научный мир. 2003.
- Деррида Ж.* О грамματοлогии / Пер. Н.С. Автономовой. М.: Ad marginem. 2000.
- Кузнецов М.М.* Теодор В. Адорно // Философы двадцатого века. М.: Искусство–XXI век. 2004.
- Хоркхаймер Макс.* Теодор В. Адорно. Диалектика просвещения. Философские фрагменты / пер. М.Кузнецова. М.–СПб.: Медиум. 1997.